

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA FERNANDES CUNHA

**MEMÓRIA E IDENTIDADE NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UM ESTUDO
SOBRE *OBOÉ*, DE OSWALDO DE CAMARGO.**

CURITIBA

2017

BRUNA FERNANDES CUNHA

**MEMÓRIA E IDENTIDADE NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UM ESTUDO
SOBRE *OBOÉ*, DE OSWALDO DE CAMARGO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Rodrigo Vasconcelos Machado

CURITIBA

2017

C972m

Cunha, Bruna Fernandes

Memória e identidade na literatura afro-brasileira: um estudo sobre oboé,
de Oswald de Camargo / Bruna Fernandes Cunha. – Curitiba, 2017.
125 f. : il. color. ; 30 cm.

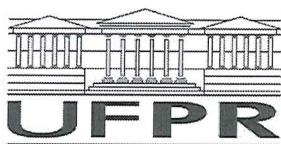
Dissertação - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

Orientador: Rodrigo Vasconcelos Machado .

Bibliografia: p. 123-125.

1. Negros na Literatura - Brasil. 2. Memória - Identidade. 3. Camargo,
Oswaldo de, 1936-. I. Universidade Federal do Paraná. II. Machado, Rodrigo
Vasconcelos. III. Título.

CDD: B869.302



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **BRUNA FERNANDES CUNHA** intitulada: "**Memória e Identidade na Literatura Afro-Brasileira: Um Estudo sobre OBOÉ, de Oswaldo de Camargo**", após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 03 de Agosto de 2017.

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

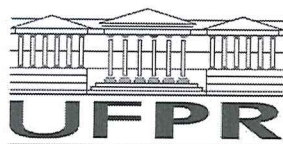
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ

Avaliador Externo (UFPR)

MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UFPR)



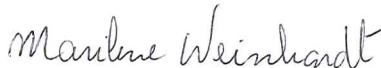
ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia três de Agosto de dois mil e dezessete às 14:30 horas, na sala 1013, Rua: General Carneiro, 460-Ed. D. Pedro I-10º andar, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **BRUNA FERNANDES CUNHA** para a Defesa Pública de sua dissertação intitulada "**Memória e Identidade na Literatura Afro-Brasileira: Um Estudo sobre OBOÉ, de Oswaldo de Camargo**". A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UFPR), MARILENE WEINHARDT (UFPR), BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 03 de Agosto de 2017.


RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)



MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UFPR)



BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ

Avaliador Externo (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado pela paciência, apoio e orientação desde a graduação e também pelo admirável trabalho de promoção do estudo da literatura afro-brasileira na UFPR.

À professora Dra. Maria Josele Bucco Coelho pelas orientações, aulas e conversas “de corredor”, que tanto me ajudaram nas empreitadas acadêmicas.

Ao professor Dr. Benito Martinez Rodriguez, pelas valorosas aulas e orientação durante a graduação, pela participação na banca de defesa e pelos apontamentos de grande relevância para o presente trabalho.

À professora Marilene Weinhardt pelas aulas tão esclarecedoras da pós-graduação, e pelos questionamentos que foram essenciais para o andamento deste trabalho.

Aos professores da graduação e da pós-graduação de Letras da UFPR, de modo geral, pelas aulas exemplares e marcantes.

À UFPR pelo ensino público de qualidade.

À Capes pelo apoio financeiro durante o Mestrado.

Ao Thiago Lisarte, malungo, pela camaradagem nas travessias acadêmicas.

Ao meu pai, Zé Carlos, por a seu modo me ensinar a constantemente desconfiar da realidade.

À minha mãe, Marta, que sem nenhuma formação acadêmica, me iniciou no mundo da literatura e será sempre a melhor pessoa para compartilhar leituras.

Ao Fábio, pelo amor dos últimos anos e companheirismo inquestionável dos últimos meses.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a obra afro-brasileira *Oboé* (2014), do escritor Oswaldo de Camargo, observando como esta narrativa apresenta uma reflexão sobre memória e identidade, trazendo uma estética que surge na encruzilhada entre memória e esquecimento. *Oboé* apresenta o relato memorialista de um músico negro octogenário que resgata suas velhas lembranças a fim de refletir sobre sua identidade enquanto negro que, ao relacionar-se com migrantes alemães e aprender a tocar o instrumento oboé, tem acesso a um espaço predominantemente branco que contrasta com a ancestralidade negra do narrador. Nesse relato se mesclam ficção, dados históricos e fatos da vida do autor, apresentando-se assim tensões entre imaginação e memória, ficção e biografia. Desse modo, o presente trabalho buscará compreender inicialmente o modo como esta obra faz parte da literatura afro-brasileira, partindo das reflexões de autores como Eduardo de Assis Duarte, Zilá Bernd e Maria Nazareth Fonseca, sobre o tema. Em seguida, se observarão as indagações relacionadas à memória e identidade, tanto individual quanto coletiva, bem como essas questões se configuram em uma narrativa de caráter subjetivo. Para tais análises serão utilizados os estudos sobre memória de pesquisadores como Paul Ricoeur, Aleida Assman e Marcelo Halbwachs, e também as reflexões de pesquisadoras como Beatriz Sarlo e Diana Klinger sobre literaturas subjetivas que se voltam para o passado.

Palavras-chave: literatura afro-brasileira; literatura negra; memória; identidade.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze how Oswaldo de Camargo's Afro-Brazilian narrative *Oboé* (2014) presents a reflection over memory and identity building an aesthetics which rises from the intersection of memory and forgetfulness. *Oboé* embodies an octogenarian musician's memoirist report who recovers his old memories to reflect over his own afro identity while his interaction with German migrant, during the learning process of playing the musical instrument oboe, in a massively Caucasian context, contrasts with his African heritage. Fiction, historiography and the author's life events are intertwined in a tension between imagination and memory, fiction and biography. Thereby, it will be necessary, initially, to understand how this narrative integrates African-Brazilian literature according to Eduardo de Assis Duarte, Zilá Bernd and Maria Nazareth Fonseca's propositions over this topic. Furthermore, formulations about memory and identity, individual or collective, will be shown to illustrate how they emerge in a subjective narrative. For these analysis, studies about memory from Paul Ricoeur, Aleida Assman and Marcelo Halbwachs, just as Beatriz Sarlo and Diana Klinger's concepts over subjective literatures which draw back to the past will path the way of the present study.

Keywords: Afro-Brazilian literature; Black literature; memory; identity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A EXPRESSÃO LITERÁRIA AFRO-BRASILEIRA	12
2.1	LITERATURA NEGRA OU LITERATURA AFRO-BRASILEIRA?	19
2.2	O QUE É A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA?	23
2.3	IDENTIDADE E MEMÓRIA NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	28
2.4	OSWALDO DE CAMARGO: ELO DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	33
2.5	<i>OBOÉ</i> , NARRATIVA AFRO-BRASILEIRA	37
3	TEORIAS DA MEMÓRIA	45
3.1	MEMÓRIA: RECORDAÇÃO, ESQUECIMENTO E IMAGINAÇÃO	45
3.2	ABUSOS DE MEMÓRIA E DE ESQUECIMENTO	51
3.3	MEMÓRIA PESSOAL E MEMÓRIA COLETIVA	62
3.4	RESGATE MEMORIAL EM <i>OBOÉ</i>	73
3.4.1	Memória social	75
3.4.2	Memória herdada	77
3.4.3	Dever de memória	78
3.4.4	Trabalho de luto e memória feliz	79
4	VESTÍGIOS MEMORIAIS E NARRATIVA	82
4.1	VESTÍGIOS	83
4.2	A CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DOS VESTÍGIOS	88
4.3	OS VESTÍGIOS MEMORIAIS NA NARRATIVA DE <i>OBOÉ</i>	91
5	ESCRITAS DE SI E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA	96
5.1	EXPERIÊNCIA, NARRATIVA E MEMÓRIA	96
5.2	ESCRITAS DE SI	98
5.3	<i>OBOÉ</i> , ESCRITA DE SI	105

5.4 IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA EM <i>OBOÉ</i>	114
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

1 INTRODUÇÃO

A literatura pode ser de grande importância na vida de um indivíduo. As leituras feitas desde criança são influenciadas pelo meio em que se cresce – se há ou não incentivo à leitura, quais livros são disponibilizados – e ao mesmo tempo contribuem para a ampliação da visão de mundo do leitor. Nesse caminho, é comum que os leitores se interessem por livros que os levem para mundos totalmente diferentes da sua realidade, em que elementos fantásticos, por exemplo, permitam o desligamento momentâneo do mundo real. Não é estranho, no entanto, que as pessoas procurem nas histórias que leem, personagens, espaços e situações que lhes sejam familiares, ou que se aproximem de suas histórias de vida. Assim, pode ser interessante encontrar em um romance, por exemplo, elementos próximos da realidade do leitor, facilitando a compreensão inicial da trama, e ao mesmo tempo situações ou aspectos que sejam de outra realidade e assim ampliem sua perspectiva de mundo, partindo do individual para o outro.

Quando se pensa no contexto literário brasileiro, é necessário questionar se as realidades e perspectivas apresentadas nas obras literárias são familiares à boa parte da população. O trabalho de Regina Dalcastagnè, *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, que analisou os romances publicados pelas três editoras de maior prestígio no país, entre 1990 e 2004, pode ser de grande valia para esse questionamento. No que se refere aos escritores, a pesquisa mostra que mais de 90% dos autores com obras publicadas em tais editoras são brancos e que 60% deles vivem ou em São Paulo ou no Rio de Janeiro (2005, p. 31). Indica-se que essa predominância masculina, branca e urbana na autoria dos romances reflete-se também no que é representado nas obras analisadas: mais de 80% dos romances se passa em espaço urbano; pouco mais de 62% dos personagens mais importantes são masculinos; 79,8% dos personagens são brancos, e quando se trata dos protagonistas, esse número passa para 84,5%. Sobre a questão racial atrelada à classe social dos personagens, Dalcastagnè ainda afirma: “nos romances estudados, os negros são (quase sempre) pobres, mas os pobres não são necessariamente negros” (2005, p.51). Logo, é perceptível que há certo descompasso entre a realidade brasileira e o que é apresentado nos romances, considerando que no Brasil, conforme dados do IBGE, negros correspondem a 50,7% e mulheres a 51,48% da população brasileira. A análise desses e de diversos dados em relação ao gênero, sexualidade e cor dos personagens dos romances brasileiros, leva Dalcastagnè concluir que a literatura brasileira, em geral, “apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de

que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso” (2005, p. 64).

É possível observar, no entanto, que o cenário literário brasileiro está mudando com o passar dos tempos, na medida em que livros cujos autores se debruçam sobre realidades marginais, como se vê em obras como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins e *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella, ganham espaço no mercado editorial. Também de dentro dessas realidades marginalizadas, no que diz respeito a questões de gênero, socioeconômicas e étnico raciais, percebe-se que cada vez mais esses indivíduos “das margens” vêm ocupando o papel de escritores, e não apenas “sendo escritos” pela perspectiva do outro. Exemplo de que esses autores lentamente vêm alcançando espaço no cenário literário nacional foi a 15ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), cuja curadora, Josélia Aguiar, declarou ter buscado a paridade de gênero e a presença de mais autores negros no evento de 2017 e assim, 24 dos 46 convidados eram escritoras e 30% eram autores negros (AGUIAR, 2017, s/f). Além disso, o escritor homenageado do evento foi Lima Barreto, autor negro cuja obra, publicada por volta do início do século XX, problematiza fortemente as questões raciais brasileiras, e que é considerado um dos escritores de grande relevância para aquilo que se denomina literatura afro-brasileira.

A literatura afro-brasileira, cuja conceituação será abordada no presente trabalho, vem aos poucos avançando no meio acadêmico, sendo objeto de análise de dissertações, teses e livros. Isso é motivado, conforme explica o professor Eduardo de Assis Duarte (2014), em certa medida, pela promulgação da Lei Nº 10.639, de 2003, que estabelece a obrigatoriedade da história e cultura africana e afro-brasileira no ensino fundamental e médio, e também pelo trabalho de pesquisadores e militantes que vêm se esforçando para organizar eventos acadêmicos que divulgam e ampliam o debate sobre a literatura afro-brasileira. Destacam-se os trabalhos feitos na Faculdade de Letras da UFMG, com a criação, por exemplo, do portal de literatura afro-brasileira, o Literafro.

Na UFPR, a literatura afro-brasileira também ganhou atenção, especialmente com o trabalho do professor Rodrigo Vasconcelos Machado, que em 2014 organizou o I Simpósio de Literatura Íbero-americana em Curitiba, o qual contou com a participação de diversos estudiosos e escritores da área de pesquisa. O evento se repetiu em 2015 e 2016, crescendo a cada ano e recebendo importantes nomes da literatura afro-brasileira como Cuti, Oswald de Camargo, Edimilson de Almeida Pereira e Ana Beatriz Gonçalves. Em 2015 o II Simpósio de Literatura Íbero-americana teve em sua programação o lançamento do livro *Oboé* (2014), de

Oswaldo de Camargo, além de uma conferência de Eduardo de Assis Duarte sobre a obra de Oswaldo de Camargo.

A leitura de *Oboé* suscita reflexões acerca de memória e identidade – que aparecem reiteradamente na literatura afro-brasileira – visto que há na obra grande espaço para as trocas culturais e o diálogo com o outro. O enredo de *Oboé* centra-se no relato memorialista de um homem negro octogenário que, prestes a completar 86 anos, passa a resgatar velhas lembranças de sua infância e juventude. Nessa rememoração a convivência com imigrantes alemães tem grande espaço: com eles aprendeu a tocar o instrumento clássico oboé, tornando-se, com o passar do tempo, um músico bem-sucedido, o que lhe deu acesso a espaços predominantemente brancos. Assim, este homem percorre um caminho diferente daquele trilhado pela maioria dos negros brasileiros, o que leva o narrador a refletir sobre sua identidade racial, questionando-se sobre o quanto seria um negro “um tanto desbotado, mas que já teve a sua cor” (CAMARGO, 2014b, p.37).

Desse modo, interessa no presente trabalho observar de que maneira memória pessoal e memória coletiva se entrelaçam nessa narrativa afro-brasileira e, assim, contribuem para a constituição identitária do narrador. São relevantes para essa pesquisa as análises de Zilá Bernd em *Por uma estética dos vestígios memoriais* (2013), obra na qual a autora postula a existência de uma tendência na literatura afro-brasileira contemporânea que apresenta um resgate memorial alicerçado em memórias transatlânticas e na afirmação identitária baseada no diálogo e na relação com o outro.

É importante pontuar que o resgate memorial e a afirmação da identidade são marcas da literatura afro-brasileira, listadas muitas vezes como dois dos elementos que possibilitam identificar obras que integram essa produção literária. A compreensão deste elemento, assim como dos demais fatores que delimitam o conceito de literatura afro-brasileira serão o ponto de partida para a análise de *Oboé*. Assim, o primeiro capítulo do presente estudo dedica-se a apresentar diversas visões sobre a constituição da literatura afro-brasileira, contextualizando a participação de Oswaldo de Camargo não apenas como escritor, mas como um verdadeiro *elo* dentro de tal produção que, como qualquer literatura, está em constante mutação. Assim, se chegará à reflexão sobre a tendência literária afro-brasileira contemporânea apontada por Bernd (2013) e a forma como traz as questões memoriais e identitárias.

No segundo capítulo, *Teorias da Memória*, busca-se apresentar algumas concepções teóricas acerca da memória, compreendendo as diferenças conceituais entre recordação,

lembrança e imagem, e ainda as interações entre memória e esquecimento, bem como as distinções entre memória pessoal e memória coletiva. A partir disto, observa-se como se dão as manipulações de memória, no âmbito individual ou coletivo. Por fim, busca-se compreender como se apresentam as questões memoriais em *Oboé*, observando em que medida se encontram na obra reflexões sobre memória individual e coletiva, bem como se pode perceber na obra a edificação de um resgate memorial.

No capítulo *Vestígios memoriais e narrativa*, procura-se compreender o conceito de vestígios, e de que modo se configuram as narrativas que se voltam para o passado através de tais elementos. Nessa perspectiva, então, se observa *Oboé* enquanto uma narrativa que se constitui a partir de vestígios memoriais.

No último capítulo, *Escritas de si e afirmação identitária*, a dimensão da subjetividade na narrativa é observada, buscando-se entender de que modo o indivíduo se constitui através da narrativa. Parte-se da compreensão do envolvimento entre experiência e narrativa, e também a interferência da imaginação nessa relação. Em seguida, se observa o modo como essas narrativas, denominadas escritas de si se constituem também como busca por afirmação identitária. A partir disso, há a análise da narrativa de *Oboé* e também da atuação de Oswaldo de Camargo enquanto sujeito de escrita e se observa de que modo se realiza a constituição identitária afro-brasileira na narrativa do autor.

Por fim, espera-se aqui contribuir para ampliação do debate acerca da literatura afro-brasileira, destacando seu valor estético e observando a forma como a obra *Oboé*, de Oswaldo de Camargo confirma o autor como elo de gerações da literatura afro-brasileira, ou seja, como escritor que há mais de cinquenta anos vem publicando e que atua fortemente na promoção da literatura em palestras, congressos e demais eventos pelo Brasil inteiro, transmitindo assim seu conhecimento aos autores mais jovens.

2 A EXPRESSÃO LITERÁRIA AFRO-BRASILEIRA

Quilombhoje

*Penetra calmamente nas ruas mais distantes.
Lá estão as emoções que precisam ser escritas.
Convive com o teu povo antes de fazê-lo teu.
Espera que cada um se desnude, se rebele
Com seu poder de vida,
Seu poder de palavra.
Engravide tua palavra com a fome de teu povo
Oxigene tua palavra com a coragem de teu povo.
(Lourdes Teodoro, Poemas antigos, p.33, 1996)*

O poema acima, de Lourdes Teodoro, traz uma série de exortações relacionadas ao uso da palavra. Os versos tratam da relação de pertencimento à coletividade, incentivando à perscrutação das próprias raízes e, a partir disso, o desenvolvimento de uma escrita que encarne a “coragem” e a “fome” do povo. Povo esse que não está no centro, mas nas margens, nas “ruas distantes”, origem de “emoções que precisam ser escritas”. Ora, ao se pensar na sociedade brasileira, quem está nas margens? Quem vem sendo historicamente marginalizado? Quem, por muito tempo, não teve voz? Quem foi objeto de escrita, mas pouca atenção recebeu ao escrever? Pobres, indígenas, mulheres, negros. Pelo título do poema, *Quilombhoje*, pode-se deduzir a qual dessas minorias sociais Lourdes se refere: quilombo, local onde negros rebelados se refugiavam, local de resistência. Quilombhoje, grupo paulistano de escritores, “fundado em 1980, por Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros, com objetivo de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura”, como informa a página virtual do grupo.

Se vê, então, que os versos de Lourdes Teodoro, falam ao público negro, tendo-o também como tema, e remetem, nesse sentido, à própria escrita afro-brasileira. Ao se investigar sobre a autora, sabe-se que ela é uma mulher negra, escritora e também estudiosa da literatura afro-brasileira. Esses últimos elementos são externos ao texto, mas conjuntamente ao que se apresenta no poema, permitem identificá-lo como parte daquilo que se vem denominando literatura afro-brasileira.

O que seria a literatura afro-brasileira? É o que se buscará compreender inicialmente, no presente estudo acerca de *Oboé* (2014), fazendo uma breve análise do conceito de literatura afro-brasileira ou literatura negro-brasileira, produção na qual está inclusa a obra de Oswaldo

de Camargo. Considera-se aqui que tal pertencimento é aspecto marcante na escrita do autor de *Oboé*, modelando o desenvolvimento do narrador, da temática, da linguagem e da recepção da obra. Não se deve entender, no entanto, que a conceituação de literatura afro-brasileira é limitadora, restringindo o processo de escrita e compreensão, mas sim perceber que este tipo de conceituação é de grande importância para análise crítica de obras como *Oboé*.

A percepção da existência de uma produção literária que apresenta a voz e a consciência de indivíduos marcados pelo pertencimento a uma coletividade negra não é fato recente. Já nos anos 50, o sociólogo francês Roger Bastide (1965) buscava analisar o negro na literatura. Nos anos 80, David Brookshaw, em *Raça & Cor* (1983), observa o negro como autor e também como personagem nas obras literárias brasileiras. Na mesma década, a pesquisadora gaúcha Zila Bernd publica seu estudo *Negritude e literatura na América Latina*, em que apresenta um panorama da expressão negra na América Latina¹. Pensando um pouco além do meio acadêmico, há grupos de escritores como Quilombhoje, de São Paulo, que desde 1978 vêm publicando a série Cadernos Negros, também tiveram grande importância não apenas na produção do que se denomina literatura negra, mas também em seu estudo e divulgação.

No artigo *Literatura Negra: os sentidos e as ramificações*, Maria Nazareth Soares Fonseca identifica o surgimento de uma expressão literária que se diz negra no Renascimento Negro Norte-Americano, o qual ocorreu nas primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos da América. Tal movimento expressou forte ligação com o continente africano e, através de obras literárias, da música e do teatro produzidos por artistas negros, buscou dar visibilidade à situação de marginalização sofrida pelos descendentes de negros escravizados na América. Maria Nazareth assinala que a produção literária dos escritores negros dos Estados Unidos nos anos 20 e 30 do século XX teve grande influência em movimentos negros que surgiram mais tarde em outros lugares do mundo, não deixando de ter influxo, deste modo, no que se denomina atualmente como literatura negro-brasileira ou afro-brasileira:

Algumas das tendências desenvolvidas pelos movimentos que se espalharam pelos Estados Unidos e de lá para outros espaços marcarão fortemente o conceito de “literatura negra” e definirão alguns de seus mais significativos traços: a celebração de concepções e valores próprios de diferentes culturas africanas; a busca de uma origem africana, que redundará por vezes na representação de uma África mítica,

¹ Outros trabalhos de relevância nos estudos sobre a presença do negro na literatura brasileira são *O negro na literatura brasileira*, de Raymond Sayers, publicado no Brasil em 1958; e *O Negro na ficção brasileira: meio século de história literária*, de Gregory Rabassa, publicado em 1965.

imaginada e, até mesmo, na retomada de alguns clichês sobre o exotismo do continente (FONSECA, 2014, p.247).

Outros movimentos de consciência negra citados por Maria Nazareth são o Negrismo Crioulo de Cuba, do qual o escritor Nicolás Guillén é um dos principais expoentes, e o movimento da Negritude, que surgiu nos anos 30 em Paris. O primeiro é marcado por uma escrita literária em que se destacam a musicalidade e representação de tradições da cultura crioula cubana. Já o segundo, é identificado por Fonseca como um dos mais importantes prolongamentos do Renascimento Negro Norte-americano. O movimento da Negritude traz uma busca por novos caminhos estéticos para o artista negro, o que se pode perceber pela ligação de tal movimento com o surrealismo e outras vanguardas estéticas da época. Além disso, o caráter político também é proeminente nas produções dos artistas negros adeptos do movimento, que procuraram denunciar por meio da arte a opressão sofrida pelos afrodescendentes nas Américas (FONSECA, 2014, p. 248).

Zilá Bernd também discorre sobre o movimento da Negritude e sua grande importância para o surgimento de uma expressão literária negra no Brasil. Inicialmente Zilá postula que a negritude (substantivo comum) é a “tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação e a consequente reação pela busca de uma identidade negra” (BERND, 1989, p.27) e, assim, existe desde que os primeiros escravos se rebelaram e vem se construindo até hoje. Já o movimento da Negritude (substantivo próprio), tem raízes na revista *Légitime défense*, idealizada e publicada em 1932 por estudantes negros antilhanos que viviam na Europa. A publicação trazia forte teor político, em um discurso anti-imperialista e a favor da reação de povos colonizados contra seus opressores. Dois anos depois, esse apelo político transforma-se em apelo cultural na criação da revista *L'Etudiant noir*, tendo como mentores Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor. Assim, surge o Movimento da Negritude, que se estruturou em prol da construção de uma identidade negra, na rejeição da arte enquanto cópia dos modelos europeus e na revolta contra a política europeia da época.

Segundo Bernd (1989), o Movimento da Negritude perdeu força e foi esquecido por trazer em si vários problemas. A autora analisa, então, duas das principais críticas que se fez ao movimento, sendo elas a ideia de uma especificidade da raça, ou seja, características culturais correspondendo a aspectos físicos; e o detrimento da questão de classe em relação à questão racial.

Bernd entende que, apesar de a ideia de correspondência entre cultura e raça possa aparecer em alguns textos oriundos do Movimento da Negritude, há também outros textos que fogem de tal armadilha, abrindo-se para o diálogo com o “outro”, a um “reconhecer-se para ser no outro”. No que se refere ao fato da questão racial se sobrepor à questão de classe, a pesquisadora novamente chama atenção para aspectos literários e estéticos, defendendo que não se pode negar a existência de uma literatura que é tecida com o fio da negritude, no sentido do compartilhamento de uma condição histórica-social e reivindicação por valores próprios:

O eco de uma consciência negra pode ressurgir num discurso engajado na luta contra qualquer tipo de opressão. Negar a possibilidade de coexistência de várias vozes no interior do discurso literário seria negar sua natureza ambígua e polissignificante. No texto poético as noções de raça e classe não são excludentes e podem coexistir na mesma mensagem (BERND, 1987, p.35).

Maria Nazareth, por sua vez, reconhece as falhas do movimento da Negritude, mas ressalta a sua relevância nas lutas dos povos negros do mundo inteiro:

Apesar do caráter essencialista que passou a defender – pois, ao assumir as lutas pela libertação dos negros de todo o mundo, centrou seus argumentos na valorização da cor negra da pele para combater o brancocentrismo ocidental – o movimento foi importante para a concretização das discussões sobre a opressão de povos pelo sistema colonialista e propiciou a revisão das imagens preconceituosas sobre a África, as quais legitimaram o tráfico negreiro e o processo de exploração implantado, no continente africano, pela colonização gerenciada por culturas europeias (FONSECA, 2014, p. 251).

Assim, mesmo que com o passar do tempo o grupo de idealizadores tenha se dissolvido e o conceito de negritude defendido pelo movimento tenha se desgastado, ele sobreviveu em movimentos e produções que vieram após o Movimento da Negritude. Como Maria Nazareth Fonseca e Zilá Bernd apontam, a expressão literária negra brasileira é um desses movimentos.

A negritude, enquanto consciência da identidade negra e luta contra a opressão sofrida pelos negros, é observada em diversos autores brasileiros. O estudioso Eduardo de Assis Duarte, em *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*, cita inicialmente o poeta Domingos Caldas Barbosa, que nasceu em 1738, filho de um português e de uma negra escravizada, e em sua poesia trazia muito da cultura popular, em especial a referência ao som da viola. Em seguida fala do escritor e jornalista Paula Brito, nascido em 1809, e que foi importante para a expansão comercial do livro e para a formação do público leitor no Brasil. A

romancista Maria Firmina dos Reis, nascida em 1825 e autora do primeiro romance abolicionista brasileiro, *Úrsula*, aparece em seguida na listagem de Eduardo de Assis. Já o poeta Luiz Gama, nascido em 1830, supostamente filho de um português com Luiza Mahín, personagem importante da história negra brasileira, é citado tanto por Eduardo de Assis, como por Zilá Bernd e Maria Nazareth Fonseca. Destaca-se na poesia do abolicionista Luiz Gama as marcas da subjetividade e o questionamento sobre a identidade negra, sendo frequentemente lembrado nos estudos sobre literatura afro-brasileira com o poema “Bodarrada”, que com muita ironia desafia o racismo da sociedade em que vivia.

Lima Barreto também é autor sempre citado quando se trata de uma bibliografia da literatura afro-brasileira. O autor, que escreveu no início do século XX, no período literário chamado Pré-modernismo, segundo Eduardo de Assis Duarte, “coloca o homem do povo como narrador de seus textos, trazendo-o para o centro da cena” (DUARTE, 2014, p. 73). Destacam-se os romances *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1949), em que o narrador faz forte crítica social ao racismo e falta de oportunidades para os negros na sociedade brasileira, e *Clara dos Anjos* (1948), que através da história da jovem protagonista negra seduzida por um “malandro” branco, faz refletir sobre o racismo e o abandono dos pobres nos subúrbios cariocas.

Zilá Bernd e Maria Nazareth Fonseca também enfatizam a importância da Frente Negra Brasileira e do Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias Nascimento, na expressão da negritude no Brasil. Abdias do Nascimento foi militante, professor universitário, artista plástico e dramaturgo e é considerado um dos expoentes da intelectualidade negra brasileira. Segundo Bernd, “o TEN objetivou tanto no plano artístico quanto no cultural, valorizar a contribuição da cultura africana contra o “estupro cultural cometido pelos brancos” (BERND, 1989, p. 36).

Não é pequena a lista de autores negros importantes para a literatura afro-brasileira que surgiram antes da segunda metade do século XX. Mas quando realmente se pode afirmar que surgiu a literatura afro-brasileira ou literatura negro-brasileira? E o que seria tal literatura? O artigo *Literatura e Consciência*, do sociólogo Octávio Ianni traz parte das respostas para tais questões:

A literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. Não surge de um momento para o outro, nem é autônoma desde o primeiro instante. Sua história está assinalada por autores, obras, temas, invenções literárias. É um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas e invenções literárias. É um movimento, um devir, no sentido de que se forma e

transforma. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura brasileira, surge a literatura negra, como um todo com perfil próprio, um sistema significativo. Um sistema no sentido de obras ligadas por denominadores comuns, com notas dominantes peculiares desta ou daquela fase, deste e daquele gênero (IANNI, 2014, p. 183).

Utilizando aqui a abordagem de Antonio Candido, é possível perceber a produção dos autores citados anteriormente como manifestações literárias afro-brasileira e assim, identificar a formação de uma literatura afro-brasileira enquanto sistema apenas por volta de 1978, ano em que foi publicada a primeira edição dos Cadernos Negros.

No consagrado texto *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido propõe uma análise literária a partir da noção de literatura como sistema, diferenciando literatura propriamente dita de manifestações literárias. Para Candido, a literatura seria um sistema simbólico através do qual os homens poderiam comunicar os mais diversos sentimentos e vontades, sendo passível de diversas interpretações. Esse sistema seria composto basicamente por três elementos: um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros (CANDIDO, 2000, p. 23).

Zilá Bernd parte dessa concepção de literatura como sistema, apoiando-se nos estudos de Candido e também das posições de Barthes, Sartre e Bourdieu, e entende que

Essa concepção de literatura desfaz posições ingênuas que pretendem que apenas o valor estético seja o critério determinante da aceitação e consagração de uma obra. Há toda uma série de fatores que se constituem na base organizacional da instituição e predeterminam a trajetória da produção literária (BERND, 1989, p. 75).

Por isso, Bernd observa que a literatura, assim como a imprensa, a escola e as artes em geral, também está envolvida na manutenção da ideologia das classes dominantes, mas isso é feito mais “com as ficções que ela elabora” e com “as estruturas significantes que situa”, do que “com as atitudes ou com as intenções conscientes de ordem moral ou política que exprime eventualmente.” (BERND, 1989, p. 76). A teórica entende que a literatura afro-brasileira se enquadra no que o francês Bernard Muralis chama de *contraliteratura*, ou seja, uma produção literária que está em segundo plano em relação à literatura reprodutora da ideologia das classes dominantes, e que apresenta estilo e mensagem que subvertem tal ideologia.

Zilá recorre também aos conceitos de Hildebrando Dacanal, para quem as sociedades latino-americanas apresentam, como herança colonial, uma dependência cultural em relação à cultura europeia, mas em seu bojo também subsistem culturas marginais contradependentes. Assim, para Bernd

Se entre os grupos dominantes das sociedades periféricas desenvolveu-se uma cultura urbana dependente, que procurou identificar-se cultural e existencialmente com os centros hegemônicos europeus, entre os grupos dominados situou-se uma sociedade marginal urbana caracterizada fundamentalmente pelos grupos afro-brasileiros responsáveis pela criação da cultura marginal urbana contradependente (BERND, 1989, p. 77).

As proposições de Bernd vão ao encontro do que o militante, escritor e crítico literário Cuti conta, em seu livro *Literatura Negro-brasileira*, acerca do período em que a sociedade brasileira estava sob a ditadura militar, a qual buscava silenciar manifestações sociais e políticas de diversos setores sociais. Segundo Cuti, no final dos anos 70, apesar da repressão militar, surgiu o Movimento Negro Unificado e no bojo de tal movimentação ocorre o lançamento da série *Cadernos Negros*. A partir de então, se pode afirmar que a literatura afro-brasileira se organizou enquanto sistema literário marginal que se opunha à ideologia dominante no Brasil. Isto porque, conforme afirma Cuti (2010) - um dos criadores dos *Cadernos Negros* - esta obra postulou abertamente uma escrita literária voltada para leitores negros, feita por autores negros livres “da omissão ou do receio de dizer a sua subjetividade” e que incluem em sua temática o protesto, buscando, assim, desenvolver uma consciência crítica.

Antologia anual de poesia e contos, os *Cadernos Negros*, de cuja criação também fez parte Oswaldo de Camargo, têm como uma de suas propostas discutir os modos de produção, publicação e recepção literários brasileiros, buscando estratégias para a criação de um público leitor negro. Além disso, a publicação traz grande valorização de uma estética negra, denunciando e opondo-se aos estigmas que a sociedade brasileira racista marcou no corpo negro, frequentemente relegado à marginalização e à pobreza. Maria Nazareth de Fonseca também destaca a importância da publicação dos *Cadernos Negros* para a literatura afro-brasileira:

Não se pode afirmar haverem existido, no país, movimentos literários que, a exemplo do Renascimento Negro Norte-americano ou da Negritude, se empenharam em produzir uma literatura de forte conteúdo reivindicativo, buscando valorizar outros

princípios estéticos, antes do surgimento dos *Cadernos Negros* em 1978, e da reflexão teórica encaminhada por seus criadores (FONSECA, 2014, p.252).

Eduardo de Assis Duarte é outro teórico que coloca a publicação dos *Cadernos Negros* como marco na história da literatura afro-brasileira, observando que a partir de tal data a produção literária de escritores negros que reivindicam seu pertencimento étnico e social vem ganhando maior espaço na cena cultural. O estudioso também assinala que esse crescimento e ganho de maior visibilidade da literatura afro-brasileira no meio acadêmico e no meio cultural, se dá por conta da ampliação da classe média negra, um maior número de negros alcançando formação superior e também como resultado de ações afirmativas, como a Lei nº 10.639/2003 que prevê como obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira (2014, p. 14).

Assim sendo, com maior atenção e ampliação crescem também as discussões e análises em torno de tal produção e também de sua conceituação. E uma questão que constantemente entra em cena em relação a essa produção literária é a nomenclatura: literatura negra ou literatura afro-brasileira?

2.1 LITERATURA NEGRA OU LITERATURA AFRO-BRASILEIRA?

A classificação como literatura negra ou afro-brasileira é questão de longa data e não tem uma resposta final, sendo que a preferência por um ou outro termo vem mudando com o passar do tempo. Exemplo de tal mudança são os *Cadernos Negros* que, como comenta Maria Nazareth Soares, em suas publicações optou inicialmente pelo conceito de literatura negra, adotando uma postura bastante política e incisiva em relação a tal conceituação, denominando-se “escritores negros de literatura negra” e apresentando “intenção de denúncia do preconceito racial e da exclusão vivida pelos descendentes de escravos no Brasil” (SOARES, 2014, p. 263). No entanto, a partir da edição de 29, os *Cadernos Negros* passaram a carregar o subtítulo poemas afro-brasileiros ou contos afro-brasileiros, revelando já no prefácio da edição anterior a intenção de trazer nas publicações maior diversidade. Tal mudança acaba por exemplificar as dificuldades e contradições que aparecem na escolha de uma das denominações.

Na defesa do uso da denominação literatura negro-brasileira está Cuti, - pseudônimo de Luís Silva, grande nome da militância negra e especialmente da literatura negra - que discute

a escolha entre literatura negra ou literatura afro-brasileira assinalando que, ao classificar, lança-se sobre o tema também uma visão de mundo

Em *Literatura negro-brasileira* (2010), Cuti explica didaticamente o que considera como literatura negro-brasileira, aponta momentos e atores importantes para a história de tal literatura, e argumenta em prol da nomenclatura literatura negro-brasileira em detrimento do termo literatura afro-brasileira. O literato e militante rejeita este último termo por diversas questões, inicialmente relatando que tal termo foi utilizado por estrangeiros que foram os primeiros a estudar a participação do negro (principalmente como objeto) na literatura. O uso de tal termo pelos estudiosos trazia implícita a ideia apresentada por Gilberto Freyre de “uma hierarquia cultural, em que as manifestações de origem africana seriam consideradas estágios inferiores e o cruzamento biológico no Brasil apontaria para o que chamou de “metarraça” (CUTI, 2010, p. 35).

Além disso, o termo afro-brasileiro, para Cuti, não necessariamente refere-se a um indivíduo negro, aquele que sofre na pele com o racismo brasileiro, estando aí o ponto nevrálgico na diferenciação dos termos afro ou negro:

Afro-brasileiro, expressão cunhada para a reflexão dos estudos relativos aos traços culturais de origem africana, independeria da presença do indivíduo de pele escura e, portanto, daquele que sofre diretamente as consequências da discriminação (CUTI, 2010, p. 39).

Outro aspecto apontado por Cuti é o fato de que utilizar o termo literatura afro-brasileira é remeter à origem dos autores no continente africano, induzindo assim a um “discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana” e assim avalizar a ideia de que somente autores brancos ou mestiços produziram literatura brasileira. Além disso, a remissão à origem continental africana ignoraria a diversidade africana, sem se observar que há países africanos que não têm a população negra. De certo modo seria acreditar que há uma única literatura africana e que ela é essencialmente negra, ignorando-se que não necessariamente escritores africanos assumem tal postura. Cuti também lembra que ao remeter a uma origem africana, se negaria a identidade brasileira dos autores negros, esquecendo-se estes escrevem em língua portuguesa e não línguas africanas e que “a realidade dos grupos humanos saídos da África é bastante diferente daquela dos que lá ficaram, particularmente no tocante à identidade

linguística.” (CUTI, 2010, p.42). Por fim, observa-se em que âmbitos e por quem são utilizados os termos afro ou negro:

Afro-brasileira, com iniciativa de estrangeiros e respaldada pelos estudos acadêmicos, dos quais os primeiros foram os Congressos Afro-brasileiros, dirigidos e levados a efeito por pesquisadores brancos; negra, fundamentada por estudiosos, em geral fora do ambiente acadêmico, e preferida pela maioria dos próprios autores quando organizam coletâneas coletivas (CUTI, 2010, p. 37).

Desse modo, Cuti acaba por enfatizar o caráter político, combativo, reivindicativo e aglutinador do termo literatura negro-brasileira, ao ressaltar que este termo remeteria aos movimentos negros liderados por e para indivíduos negros, fora do âmbito acadêmico. É assim que Cuti rebate não apenas o uso do termo literatura afro-brasileira, como também a correspondência entre este conceito e o termo literatura negro-brasileira. Vale notar aqui, no entanto, que essa oposição entre o meio acadêmico e os escritores perde força, na medida em que muitos dos autores afro-brasileiros, como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Edimilson de Almeida Pereira, citando apenas alguns, transitam no meio acadêmico, atuando como professores e/ou pesquisadores.

Com uma postura um tanto menos enfática, Eduardo de Assis Duarte defende a denominação literatura afro-brasileira, apresentando também em sua obra já citada aqui, uma didática definição e análise de tal conceituação. Embora os dois autores aparentemente remetam a um mesmo conteúdo que pode ser nomeado ora como literatura afro-brasileira ora como literatura negro-brasileira, há algumas diferenças também na definição de tal produção literária que devem ser observadas aqui.

Cuti ressalta que todo autor, branco ou negro, ao escrever, tem direito de decidir qual postura assumirá em sua obra, e que “pronunciar-se negro é escolha” (CUTI, 2010, p. 57), e, assim, não necessariamente um escritor negro se posicionará como negro em seu texto, seja porque não tem tal consciência, seja porque se sente censurado por uma sociedade racista:

Há, portanto, autores que afirmam sua identidade negro-brasileira, enfrentando as zonas de conflito em franca desobediência à ideologia do silêncio. Por outro lado, há aqueles que sussurram uma identidade dentro dos limites estabelecidos pela ideologia dominante, e aqueles autores completamente desidentificados (CUTI, 2010, p. 61).

Assim, literatura negra-brasileira é aquela em que o autor se diz negro assumidamente e não a literatura produzida por todo escritor de pele escura. E, desse modo, Cuti afirma criticamente:

Relacionar autores negros e mulatos que não se pronunciaram como tal, ou ficar de seus textos amigalhando indícios pálidos de uma consciência negro-brasileira parece-nos um esforço vão ou uma persistência crítica autoritária que exige do escritor negro ou mestiço que se pronuncie como tal (CUTI, 2010, p. 57).

Tal perspectiva parece afastar-se das observações de Eduardo de Assis Duarte em sua conceituação de literatura afro-brasileira, que abrange autores como Machado de Assis, cujas obras aparentemente não se enquadrariam naquilo que Cuti define como literatura negro-brasileira, por não explicitarem essa adesão dentro de seus textos.

Em *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* (2014), Duarte dialoga com diversos teóricos como o próprio Cuti, além de Domício Proença Filho, Luiza Lobo e Zilá Bernd, acerca da conceituação da produção literária que se exprime negra. O crítico não concorda com Domício Proença Filho e Zilá Bernd no que diz respeito à autoria do texto que ele denomina como afro-brasileiro, pois ao contrário dos outros dois estudiosos, Duarte vê como determinante que o escritor seja afro-brasileiro. Do contrário, tal corpus abarcaria textos descompromissados, voltados muitas vezes “para o exotismo e a reprodução de estereótipos atrelados à semântica do preconceito.” (DUARTE, 2014, p. 23).

Quanto ao termo literatura negra, Duarte percebe tal denominação como bastante incisiva e política, mas que acaba afastando escritores “de uma linha menos empenhada em termos de militância”, dentre os quais cita como exemplo, os poetas Edimilson de Almeida Pereira e Ronald Augusto e os prosadores Muniz Sodré, Joel Rufino dos Santos e Heloísa Pires de Lima. A recusa ao termo também se dá também por conta de sua polissemia, já que no Brasil, por exemplo, há o conceito de romance negro enquanto romance policial, conceito que advém do termo *roman noir*, tendo uma genealogia que existe desde o século XVIII. Desse modo, para Duarte, “literatura negra são muitas, o que, no mínimo, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico” (DUARTE, 2014, p.25).

Duarte, mais do que argumentar contra a nomenclatura literatura negro-brasileira, mostra mais interesse em embasar sua escolha pelo conceito de literatura afro-brasileira. Ainda que reconheça o risco de que o termo abarque autores de “toda a gama de variações fenotípicas

inerentes à mestiçagem” (DUARTE, 2014, p.26), o estudioso percebe como contra produtivo a insistência em um viés essencialista ao qual remeteria o termo negro-brasileira. Sendo assim, Duarte afirma:

Vejo no conceito de literatura afro-brasileira uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti, passando pelo “negro ou mulato, como queiram”, de Lima Barreto – quanto ao dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, Firmina, Cruz e Souza, Patrocínio, Paula Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais (2014, p. 27-28)

No que se refere a assunção do autor negro, Duarte entende que mais importante do que o escritor se proclamar negro assumidamente, como a defendido por Cuti, é o ponto de vista adotado. Pois, pensando, por exemplo, na sociedade brasileira do século XIX, em que o racismo científico predominava, praticamente banindo e silenciando a voz de autores negros, é compreensível o receio por parte de tais escritores em se declararem negros. No entanto, Duarte observa que os textos desses mesmos escritores não traziam o ponto de vista da elite, antes, explicitavam um olhar não-branco, crítico ao racismo da época. O que importa, para a conceituação de Eduardo de Assis Duarte, é então o “lugar a partir do qual o autor expressa sua visão de mundo” (DUARTE, 2014, p. 27).

Rebatendo a ideia de que o prefixo “afro” indicaria que tal literatura não é brasileira, Duarte entende que, na verdade, o termo funcionaria como “um perturbador suplemento de sentido aposto ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquele que a coloca como “ramo da portuguesa” (DUARTE, 2014, p. 27). O autor ainda cita as palavras do crítico Edmilson de Almeida Pereira, para quem a literatura brasileira seria constituinte de uma “tradição fraturada”, típica de um país colonizado como o Brasil, e assim, a literatura afro-brasileira é “uma das faces da literatura brasileira – esta mesma sendo percebida como uma unidade constituída de diversidades” (PEREIRA apud Duarte, 2014, p. 28).

Entende-se aqui, que a conceituação de literatura afro-brasileira, por Eduardo de Assis Duarte seria mais abrangente e interessante para a proposta do presente trabalho acerca do texto *Oboé*, de Oswald de Camargo. Isso porque se percebe que nessa narrativa apresenta-se uma reflexão sobre a constituição identitária que valoriza a alteridade, afastando-se do viés essencialista ao qual pode remeter o termo negro-brasileira. Como se observará adiante, é também o termo afro-brasileira que Zilá Bernd utiliza ao pensar em uma expressão literária

contemporânea que trata das questões raciais, a partir da perspectiva do negro, considerando a identidade enquanto entidade rizomática. Na medida em que o presente estudo pensa em *Oboé* como parte de tal produção literária, parece ser mais coerente adotar o termo literatura afro-brasileira, pois traz uma visão de mundo que abarca a questão política, mas também observa o processo de construção identitária do negro, envolvido com a diversidade e a alteridade, além de pensar as diversas constelações discursivas em um constante reprocessamento.

2.2 O QUE É A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA?

Para responder essa questão e começar a entender o que é literatura afro-brasileira é bastante oportuna a reflexão da escritora e pesquisadora Conceição Evaristo:

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral (EVARISTO, 2009, p.19).

Relacionando a fala de Evaristo com as reflexões dos pesquisadores citados até aqui, é possível perceber que a literatura afro-brasileira se define principalmente pela transformação do negro em autor, em narrador de suas próprias experiências, deixando de ser apenas o negro objeto da literatura canônica. Assim, essa produção literária destaca-se da literatura brasileira em geral por inverter a visão estereotipada inferiorizada do negro, trazendo sua voz através de narradores e/ou personagens conscientes de sua condição e criticando o racismo e preconceito existente na sociedade brasileira.

Enfatizando que tal conceito está em construção, Eduardo de Assis Duarte elenca cinco identificadores que devem ser analisados na percepção de uma produção literária enquanto literatura afro-brasileira. São eles: a autoria, o ponto de vista, a linguagem, o público e a temática.

Como se viu anteriormente, na conceituação proposta por Duarte, indica-se que o autor deverá ser afro-brasileiro. O crítico indica que a instância da autoria fundamentada na relação entre escritura e experiência que é reconhecível nas obras afro-brasileiras, em que os autores se apresentam como porta-vozes da comunidade negra e assim relatam muitas vezes as experiências de pobreza e situações em que sofrem com o preconceito racial. Por conta disso, é bastante comum que traços autobiográficos apareçam na literatura afro-brasileira, como é o caso da obra de Oswaldo de Camargo, que será analisada adiante.

Para a compreensão da questão da autoria, é pertinente observar o que Cuti diz ao discorrer sobre a escrita do negro na literatura brasileira. O escritor e pesquisador assinala que é muito comum, na constituição das obras escritas por negros, o eu que se expressa não ser solitário, pois há um “processo de arrolar dados históricos e constituir um ser coletivo que o vivencia no imaginário” (CUTI, 2010, p. 95).

Em relação à possibilidade de um escritor branco produzindo literatura negra, Cuti observa que para “mergulhar no universo do diferente” é necessário “atuar como se outro fosse”, mas isso não teria ocorrido na literatura brasileira até então, pois os preconceitos estariam tão enraizados no meio literário que, até então, escritores brancos não teriam se desprendido daquilo que são e se colocado no “coração de um negro” para “a partir daí, realizar seu texto” (CUTI, 2010, p. 87-88).

Já o escritor Edmilson de Almeida Pereira, em depoimento presente no livro *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2014), destaca que a experiência social e histórica do escritor é fundamental para a constituição da escrita negra. Para ele

quando o autor que se exprime é um negro, o texto se impõe a partir daquilo que vivencia como negro na história, destacando-se aí a necessidade de atualizar toda uma gama discursiva que a diáspora, a escravidão e a violência impediram de germinar (PEREIRA, 2014, p. 137).

Segundo Duarte, também se deve evitar cair em um reducionismo sociológico, entendendo como literatura afro-brasileira toda obra produzida por afro-brasileiros. Para ele, é necessário entender a autoria “como uma constante discursiva integrada à materialidade da construção literária.” (DUARTE, 2014, p.32).

É perceptível, então, que a autoria precisa sempre ser analisada em conjunto com o ponto de vista, outra instância pontuada por Eduardo de Assis Duarte e comentada

anteriormente. Esta instância diz respeito à postura defendida em questões sociais e políticas que o texto expressa e também ao posicionamento público do escritor. Desse modo, para que uma obra seja considerada parte da literatura afro-brasileira, não apenas o autor deve pertencer à população afro-brasileira, como também o seu texto deve apresentar um posicionamento político e social que se identifique à “história, à cultura, logo, a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população” (DUARTE, 2014, p. 35).

Continuando a tratar do texto, chega-se à instância da linguagem, que segundo Duarte, é um dos elementos que marcam grande diferença na literatura afro-brasileira:

a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia (DUARTE, 2014, p. 38).

Deve-se lembrar que a língua, em geral é algo imposto, como sublinha Cuti, “o código da nossa língua-mãe exige que nos adaptemos a ele” (CUTI, 2010, p. 49), ou seja, nós não escolhemos a nossa língua materna, nem definimos suas regras e sendo assim, há uma expectativa sobre o modo como utilizar essa ferramenta que herdamos. Para o escritor negro, então, há espécie de dupla imposição, pois a tradição literária escrita do Brasil é predominantemente de matriz europeia, ou seja, branca. Desse modo, ao escrever, o negro estaria adentrando a um mundo essencialmente branco:

Quando o escritor negro, pela primeira vez, quis dizer-se negro em seu texto, deve ter pensado muito na repercussão, no que poderia atingi-lo como reação ao seu texto. Dizer-se implica revelar-se e, também, revelar o outro na relação com o que se revela. O branco, como recepção do texto de um negro, historicamente foi hostil. Vencer essa hostilidade lastreada na postura de quem não se dispõe a dividir o poder com alguém que por quatro séculos teve o mínimo de poder, é a grande aventura do escritor negro que se quer negro em sua escrita (CUTI, 2010, p. 51).

Consequentemente, é coerente que a escrita do negro busque romper com a simbologia e valores estéticos da literatura hegemônica, ao inverter, por exemplo, o valor de palavras que se dizem respeito ao mundo negro, dando-lhe sentidos positivos; ou ao resgatar vocábulos e ritmos que remetam a uma origem africana.

As palavras de Cuti, citadas acima, em que se comenta a recepção branca ao texto negro, também levam à reflexão acerca da relação entre o autor e o público, outra instância identificadora da literatura afro-brasileira. Observando-se que o mercado editorial não era, e talvez ainda não seja, apesar de avanços, muito receptível à produção literária afro-brasileira, fez-se necessário pensar em outro tipo de recepção para essas obras. Tal aspecto está relacionado, por exemplo, ao projeto dos *Cadernos Negros* de apresentar “literatura negra para negros”, quer dizer, tal produção literária está marcada pela intenção de formar seu próprio público, em especial por pessoas negras. Há, assim, diversas ações promovidas pelos produtores culturais negros, como saraus literários, rodas de poesia, normalmente atreladas a apresentações de rap, encenações teatrais, etc, em comunidades periféricas, buscando-se divulgar a literatura afro-brasileira. Esse caráter utópico também está atrelado, obviamente, ao caráter político e de ação social da literatura afro-brasileira, pois procura-se agir efetivamente para tocar a população negra.

No que diz respeito à temática, última instância citada por Duarte analisada aqui, observa-se que alguns temas são recorrentemente abordados na literatura afro-brasileira. Muitas obras, por exemplo, tematizam as tradições culturais africanas, especialmente as religiosas, que atravessaram o Atlântico e aqui no Novo Mundo transformaram-se e serviram como fonte de resistência e união entre pessoas de diferentes povos. Nas sociedades latino-americanas de base escravocrata, o racismo inerente fez com que essas tradições culturais fossem estigmatizadas, alvo da intolerância e preconceito direcionados a tudo aquilo que remetesse aos descendentes de negros escravizados. Na produção literária afro-brasileira, no entanto, divindades, lendas e costumes africanos são apresentados ricamente como elementos de grande importância e orgulho para a história dos negros brasileiros.

Outro tema recorrente, e presente, por exemplo, no romance vencedor do Prêmio Casa de las Américas, *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, é o resgate da história dos negros no Brasil. Nesses textos em que se recuperam personagens e momentos da trajetória negra no Brasil há uma subversão do discurso historiográfico oficial que “trabalha pelo apagamento de toda história, cultura e civilização existentes para alguém ou além dos limites da sociedade branca dominante” (DUARTE, 2014, p. 30).

Duarte assinala que a história recente do negro brasileiro, pensando nos fatos do séc. XX em diante, também é tematizada na literatura afro-brasileira. Desse modo, em obras como *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo e *O carro do êxito* e *Oboé*, de Oswaldo de Camargo,

problematiza-se a condição da população afro-brasileira que, após a abolição da escravidão, em 13 de maio de 1888, continuou marginalizada e oprimida. É assim que a favela, o subúrbio, o encarceramento e extermínio da população negra funcionando quase como ferramenta do branqueamento populacional brasileiro, aparecem nos textos.

Vale lembrar que os temas citados acima, como Eduardo de Assis Duarte comenta, não podem funcionar como “camisa de força para o autor”, nem são eles, sozinhos, determinantes para se dizer que determinada obra faz parte ou não da literatura afro-brasileira. Há temática afro em literatura não afro-brasileira e há textos afro-brasileiros que abordam outros temas, mas são considerados afro-brasileiros por questões como a linguagem e a instância narrativa. Segundo Duarte, é importante observar esses componentes, autoria, ponto de vista, linguagem, público e temática, sempre em interação entre si, pois isoladamente cada um deles é insuficiente para definir a literatura afro-brasileira. Vale ressaltar, então, que essas instâncias, e a própria busca pela conceituação de uma literatura afro-brasileira “emergem ao patamar de critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e a operacionalizar a leitura dessa produção”. São, assim, muito mais ferramentas para auxiliar estudiosos a pensar e analisar um corpus literário, do que limitadores da escrita de autores negros (DUARTE, 2014, p. 31).

É de se esperar (e desejar) que os estudos que se ocupam de tal produção também se reformulem constantemente, observando assim os movimentos ocorridos dentro dessa literatura, ou debruçando-se sobre aspectos que acabam se destacando em um determinado momento. Isso se deve pelo fato de que a literatura afro-brasileira, conforme Octávio Ianni postula, “é um movimento, um devir, no sentido de que se forma e transforma” (2014, p. 183).

2.3 IDENTIDADE E MEMÓRIA NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

A memória é questão constantemente observada na literatura afro-brasileira, sendo apontada, conforme visto anteriormente, como tema comum nas obras que expressam a subjetividade do indivíduo negro. Ela está diretamente vinculada à identidade, sendo, para muitos estudiosos, meio para a consolidação da mesma.

Ao tratar da problemática da identidade na literatura afro-brasileira, Zilá Bernd postula que é possível pensar de duas formas sobre a identidade, a primeira em uma identidade

de primeira ordem, que tem como referente um dado externo, no caso do negro, por exemplo, a pele; e uma identidade de segunda ordem, que possui uma dimensão externa e outra interna, em que “a consciência de si se estrutura na tensão entre o olhar-se a si próprio – visão especular, incompleta – e o olhar do outro, do outro-de-si mesmo – visão complementar” (1989, p. 40). Para Bernd é mais produtivo, nos escritos literários, a segunda forma de se lidar com a identidade, entendendo-a como uma “síntese inacabada”, nem no começo nem no fim, mas em processo de construção. Nessa perspectiva, para o autor negro, em um espaço multidimensional, a identidade negra seria uma das dimensões (1989, p. 40). Vivendo em um mundo os valores brancos predominam e onde sua história é silenciada, os escritores negros expressam em seus textos uma busca por uma autodefinição e, sendo assim, sua escrita “está duplamente vinculada à questão da identidade: ela se origina da consciência de sua perda, da fenda que se cria quando o poeta se descobre desenraizado, e se desenvolve pela busca de sua reconstrução” (BERND, 1989, p.41).

A memória, então, seria “o vetor da consolidação de uma identidade mais abrangente” pois, apenas após se recuperar de sua amnésia cultural provocada por anos de opressão em sociedades racistas, os negros poderiam constituir realmente sua identidade negra (BERND, 1989, p.42).

Cuti adota uma postura semelhante à de Bernd, percebendo identidade e memória como elementos inter-relacionados. Assim como a estudiosa gaúcha, Cuti também pensa a identidade negra como uma das dimensões de um indivíduo negro:

O que envolve qualquer identidade é a possibilidade de pensar-lhe as motivações e impedimentos projetados nos textos, pois elucidam aquilo que expõem e aquilo que camuflam e o que conseguem extrair de beleza. Afinal, o indivíduo é crivado por um amplo feixe de identidades. A identidade negro-brasileira, apesar de ser identidade profunda, não deixa de ser mais uma identidade entre tantas (CUTI, 2010, p. 86).

Cuti ressalta o quanto na literatura canônica em geral o sujeito negro é apagado ou distorcido pelas “falácias do racismo”, sendo constantemente animalizado, construído em cima dos estereótipos de indivíduo sensual, agressivo ou sem capacidade cognitiva. Assim, é inviável a constituição de uma identidade negra positiva nesse tipo de literatura, fazendo-se extremamente necessária a expressão literária por parte do indivíduo negro e, com ela, um resgate memorial, pois “o sujeito étnico negro do discurso enraíza-se, geralmente, no arsenal

de memória do escritor negro. E a memória nos oferece não apenas cenas do passado, mas formas de pensar e sentir, além de experiências emocionais” (CUTI, 2010, p.89).

Em seu livro publicado em 2013, *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*, Zilá Bernd destaca ainda mais o papel da memória na literatura afro-brasileira. Lembrando de que em seu trabalho *Negritude e literatura na América Latina* (1989), assinalou-se a importância da enunciação em primeira pessoa do sujeito negro, a estudiosa agora salienta que “o trabalho de resgate de memória social e os efeitos da memória transatlântica” são aspectos fundamentais da literatura afro-brasileira (BERND, 2013, p. 67). Nessa obra, Bernd apresenta uma análise bastante pertinente sobre a questão dos rastros memoriais não apenas na literatura afro-brasileira, mas também nas literaturas contemporâneas das Américas, percebendo a existência de uma estética específica, a qual nomeia como estética dos vestígios memoriais.

Bernd concebe a memória como um processo, algo que “se situa em um espaço intervalar entre memória e esquecimento” (2013, p.26). No que se refere à memória e a identidade, a pesquisadora defende uma abordagem interdisciplinar e transcultural, apresentando assim uma percepção voltada para as relações culturais e a alteridade, pois

o impacto da cultura do outro sobre si e da nossa própria cultura sobre o outro dá origem a algo novo que surge da relação com o outro na diversidade. Logo, não apenas as questões ligadas à identidade são relevantes, mas também aquelas atinentes à alteridade e sobretudo ao caráter relacional das relações culturais (2013, p. 27).

Tratando das relações culturais nas Américas, Bernd assinala que as culturas do Novo Mundo se constroem e se desconstroem com base em incessantes processos de transculturação, ou seja, aqueles processos em que se consideram as “relações múltiplas que entram em cena em qualquer encontro cultural, levando a uma releitura e uma recontextualização das perspectivas, colocando como base da cultura a relação” (2013, p.27).

Ao dedicar-se ao estudo da memória, Bernd pontua a importância de pensadores franceses como Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs, cujos trabalhos serão aqui observados mais adiante, para os estudos sobre memória individual, memória coletiva e lugares de memória. Dos estudos de Halbwachs, Bernd destaca a concepção de memória coletiva, ou seja, a ideia de que mesmo as memórias mais pessoais têm relação com os grupos dos quais os indivíduos

participam: família, amigos, moradores de um determinado bairro; e com os ambientes onde esses grupos passaram por experiências que dão origem a lembranças.

Já de Paul Ricoeur, autor de *A memória, a história, o esquecimento* (2007), e de outras obras que refletem sobre a relação entre memória, história e literatura, Bernd destaca o ideal da “justa memória”, ou seja, equilíbrio entre memória e esquecimento. E opõe a percepção de “dever do esquecimento” à noção “trabalho de luto”, sendo o primeiro uma ação comandada por detentores de poder em uma sociedade, que institucionalizam o esquecimento de determinados fatos e situações para manter-se no poder; e o segundo o processo em que se rememoram os acontecimentos para sair deles de “forma positiva, podendo encará-los sem cair no estado patológico de melancolia”, tendo “caráter de salvação, de cura” (BERND, 2013, p. 37). Há também o conceito de “excesso de memória”, em que determinado grupo lembra-se incessantemente de sofrimentos e humilhações, sem conseguir vislumbrar um futuro diferente.

Bernd observa o conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora, que assinala que o aumento do número dos lugares de memória - festas, emblemas, arquivos, monumentos, etc – mostra que há cada vez menos memória espontânea (2013, p, 38). A pesquisadora gaúcha destaca, então, a literatura como “lugar privilegiado de memória”, considerando que ela “pode penetrar nas falhas e desvios da história e da memória, procedendo “à anamnese para remontar à fonte do vivido, reinventando-o, através da ficção na tentativa de colmatar os não-ditos da história” (2013, p.47).

Ancorando-se nos estudos de Canclini, Walter Benjamin, Carlo Ginszburg, entre outros, a autora trata da definição de “rastros” ou “vestígios” memoriais, que seria aquilo que sobra entre a memória e o esquecimento, “os fragmentos do vivido, o qual jamais pode ser recuperado na sua integralidade”. Bernd postula, assim, que “se nossa memória é um receptáculo de resíduos memoriais, a literatura também o é”. (2013, p.53). Desse modo, percebe a existência de uma estética literária feita de vestígios que surge “no entrelugar de memória, esquecimento e silêncio”. Na estética dos vestígios memoriais observada por Bernd, procura-se mostrar como figuras comumente relegadas às sombras, minimizadas “pelo discurso histórico, reemergem ficcionalmente pela mão de poetas, romancistas e ensaístas, cuja prática artística baseia-se na atenção e na recuperação de rastros, de detalhes esquecidos” (BERND, 2013, p. 48).

Essa estética é perceptível em parte da literatura afro-brasileira, e obras como *Becos da memória* (2013) e *Ponciá Vicêncio* (2007), de Conceição Evaristo, são estudados sob essa

perspectiva na investigação de Bernd. Esses romances e outras obras afro-brasileiras são considerados pela pesquisadora gaúcha como parte de uma tendência literária afro-brasileira em que o trabalho de luto e o resgate memorial destacam-se.

Tal tendência aparece especialmente em obras escritas ou publicadas a partir dos anos 2000. A estudiosa percebe que em tais obras há um *enracinement dynamique* (enraizamento dinâmico), conceito de Michel Maffesoli (2001), que diz respeito a um processo identitário que “ao mesmo tempo em que considera fundamental a afirmação da identidade, preconiza sua construção no respeito à diversidade e na abertura para a relação com o outro” (BERND, 2013, p.66).

Segundo Bernd, essa tendência literária afro-brasileira se assenta no resgate memorial de base transatlântico. A autora recorre às ideias de Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro* (2001), sobre a existência de uma cultura negra de caráter diaspórico, transcultural, transnacional e de estrutura rizomórfica, e identifica em parte da literatura afro-brasileira memórias transatlânticas (BERND, 2013, p.67). Além disso, esse resgate memorial traria à tona a história dos negros no Brasil para além da historiografia oficial e também uma memória familiar, que se nutre da “sabedoria contida na oralitura das gerações que as antecederam” (BERND, 2013, p.68). A pesquisadora percebe nessas obras estratégias de construção textual em um espaço intervalar entre a memória e o esquecimento, e com o resgate memorial a busca pela edificação de uma memória longa para as comunidades negras (BERND, 2013, p. 67). Desse modo, Bernd elenca três características que predominam nessa literatura afro-brasileira recente: o resgate da memória social, o minucioso labor no trato da linguagem e construções identitárias rizomáticas.

A estudiosa ilustra essa tendência também com a poesia de Leda Maria Martins em *Os dias anônimos* (1999), a poesia e a prosa de Conceição Evaristo, o romance *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, *A ilha sob o mar* (2011), de Isabel Allende e o romance *Victoire, les saveurs et les mots* (2006) de Maryse Condé.

Esse movimento contemporâneo da literatura afro-brasileira diferencia-se de uma literatura afro-brasileira que, segundo Bernd, “alicerça-se na afirmação identitária a partir da recuperação de resíduos memoriais que podem unir a comunidade negra em sua luta contra preconceitos e até discriminações remanescentes na sociedade brasileira” (2013, p. 65). Utilizando os conceitos de Ricoeur, Bernd postula que a poética desta tendência, produzida especialmente entre os anos 80 e 2000, se caracteriza “pelo exercício do dever de memória e pela impossibilidade de realizar o trabalho do luto dos sofrimentos do período escravista” e

pelo enraizamento em uma memória coletiva negra, na qual se assenta a identidade do indivíduo (2013, p.62).

Embora não se objetive comprovar aqui a existência das duas tendências apontadas por Zilá Bernd, há a percepção de que em *Oboé*, de Oswald de Camargo, aparecem os aspectos elencados por Bernd da tendência recente da literatura afro-brasileira. Isso mesmo que o autor escreva e publique desde a consolidação da literatura afro-brasileira, pois percebe-se que sua obra se reinventa com o passar dos anos, o que faz de Oswald de Camargo um *elo* da literatura afro-brasileira.

2.4 OSWALDO DE CAMARGO: ELO DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Mais importante elo de gerações, comprometido e participativo, um dos mais destacados autores da literatura negro-brasileira, autor prolífero, maestro literário. Assim é descrito Oswald de Camargo por diversos estudiosos da literatura afro-brasileira, como Eduardo de Assis Duarte, Leda Maria Martins, Zilá Bernd e Cuti. Escrevendo e publicando há mais de 60 anos, Oswald de Camargo é propulsor e marca da expressão literária negra no Brasil, tendo participado da fundação dos *Cadernos Negros* e constantemente contribuído com sua poesia e prosa para a publicação. Para além da escrita literária em si, a contribuição de Oswald de Camargo inclui a divulgação da literatura afro-brasileira, organização e participação em eventos sobre essa literatura, além de sua atuação também como pesquisador da área.

Nascido em Bragança Paulista, no ano de 1936, filho de trabalhadores rurais, Oswald percorreu uma trajetória um tanto diferente daquela que a maioria das pessoas com origem humilde seguem. Viveu, até por volta dos 6 anos, na Fazenda da Sinhazinha Félix, em região atualmente conhecida como Vale dos Castelos. De lá sua família seguiu para o subúrbio de Bragança, onde o pai, deficiente de um braço, por conta de um acidente, e a mãe lutavam para sobreviver - fabricando e vendendo chouriço, recolhendo papel na rua - em meio à pobreza que assolava os afrodescendentes.

Perdeu muito cedo a mãe, Martinha - uma “preta alta e magra”, “talvez de ascendência banto” – e o pai, José – “negro caipira” em cuja aparência se notava “alguma aproximação com o branco” (CAMARGO, 2015, p.25). A mãe morreu, quando Camargo tinha sete anos, por

conta da tuberculose, doença que ele chama de “peste branca” e que “se abrigava, de preferência, no meio dos desvalidos, os rotos”. O pai, morreu pouco tempo depois, vítima da mesma doença, mas anos antes já vinha tendo problemas com o alcoolismo. Órfão, o escritor foi viver junto com os irmãos no Preventório Imaculada Conceição, pois nenhum familiar pôde se incumbir da criação de Oswaldo e seus irmãos menores, Roberto e Jandira (CAMARGO, 2015, p. 85-86).

Mais velho, foi aceito no Seminário Menor Nossa Senhora da Paz, coordenado por holandeses, em São José do Rio Preto, depois de ser recusado pela sua cor, por vários seminários brasileiros. É no seminário que tem contato com uma cultura europeia e erudita, que marcará sua vida. O catolicismo, cujas influências são bastante reconhecíveis na obra de Oswaldo de Camargo, aparece cedo na vida do escritor. Segundo o que narra em *Raiz de um negro brasileiro: esboço autobiográfico* (2015), aos seis anos, quando ia à igreja atraído pela doação de laranjas, começou a se interessar pelos ensinamentos religiosos, ali sendo realmente convertido à religião.

Mas não foi apenas a cultura erudita eurocêntrica que teve influência sobre Oswaldo de Camargo, e o autor faz questão de destacar em seu relato autobiográfico a convivência com negros que haviam tido acesso à instrução formal, e que criaram inclusive associações de negros em Bragança Paulista. Não deixa também de mencionar a influência das histórias caipiras na sua vida, resquícios dos anos iniciais de sua vida na fazenda.

Adulto, saído do Seminário, mudou-se para a cidade de São Paulo, onde continuou frequentando associações de negros e tendo contato com a militância dessa comunidade. Publicou seu primeiro poema, *Um Homem tenta ser Anjo - Poemas*, em 1959, época em que era diretor de cultura da Associação Cultural do Negro e revisor do Jornal Estado de S.Paulo, empresa onde iniciou carreira no jornalismo. Em 1961 publica *15 Poemas Negros - Série Cultura Negra*, o qual trazia prefácio do renomado sociólogo Florestan Fernandes. Em 1978 participa da criação dos *Cadernos Negros* e do grupo Quilombhoje. Sua atuação no estudo e divulgação da literatura produzidas por negros, trouxeram a público por exemplo, o livro *O Negro Escrito - Apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira*, publicado em 1987, sendo material de referência para estudos da área.

A obra de Oswaldo de Camargo vem sendo objeto de estudo de diversos pesquisadores, e tema de diversos trabalhos acadêmicos. Em 1989, por exemplo, no aqui já citado *Negritude e literatura na América Latina*, Zilá dedica-se a analisar a poesia de Oswaldo

de Camargo, descrevendo-o como um dos autores negros mais prolíferos, por conta de sua publicação contínua. A pesquisadora percebe na obra de Oswaldos espécie de hibridismo identitário, composto pelas referências às matrizes africanas e pela presença em solo americano. Ao analisar especialmente o livro de poemas *O estranho* (1978), Bernd identifica espécie de estranhamento interno expresso pelo eu lírico:

O poeta, por suas origens, vive ainda esta “condição de estranheza”, sentindo-se outro, tanto em relação à cultura africana, da qual se sente órfão, filho deserdado, quanto em relação à cultura ocidental, na qual é um estranho, embora deixe-se seduzir por ela (1989, p. 98).

Esse conflito observado por Bernd é perceptível também em *Oboé*, cujo narrador expressa constante estranhamento por ser negro de origem pobre e ao mesmo tempo, saber tocar o oboé, um instrumento clássico, proveniente de uma cultura eurocêntrica. Mais à frente neste trabalho, essa questão será melhor explorada, pois faz parte das reflexões acerca da constituição identitária que se apresenta em *Oboé*.

Quando lida com a questão identitária na poética de Oswaldos de Camargo, Bernd assinala que a escrita do autor evidencia uma identidade negativa, ou seja, aquela que rejeita pressupostos identitários atribuídos pela sociedade a um indivíduo. No caso da obra de Camargo, isso aparece na fuga dos estereótipos associados ao negro na sociedade brasileira. Na mesma linha de pensamento, ela afirma:

Na verdade, Oswaldos de Camargo, na esteira destes autores norte-americanos, está em busca de uma identidade, que existe em estado latente, mas que não consegue emergir devido à força dos estereótipos que a recobrem. Logo, não se trataria mais aqui de um grau zero, de ausência total de projeto identitário, mas de algo a ser recriado ou recuperado (BERND, 1989, p. 100).

A estudiosa identifica nos poemas do escritor espécie de apagamento do eu lírico, através da recorrente utilização de imagens difusas, vagas. Bernd percebe, assim, certa contradição interna, uma constante busca pela identidade e ao mesmo tempo receio em tal autoconhecimento. Além disso, há a tensão entre as origens negras do eu lírico e o mundo branco no qual ele vive, o que muitas vezes se converte em uma tonalidade ambígua na poética do escritor de Bragança Paulista.

Já naquela época, fim dos anos 80, Bernd ressalta que a poesia de Oswaldo de Camargo se diferencia de parte da produção literária dos escritores negros do período. Segundo a pesquisadora, isso se dá porque no texto de Oswaldo, ao mesmo tempo em que há um resgate da identidade coletiva negra, há também um “confronto com sua autoconsciência”, assumindo assim um caráter essencialmente intimista. Bernd vê, desse modo, que a obra de Oswaldo é um marco na literatura afro-brasileira, pelo fato de apresentar, no lugar de uma consciência ingênua, “a angústia da tomada de consciência de sua implicação simultânea em dois sistemas culturais diferentes.” (1989, p. 103).

Cuti também destaca a escrita de Oswaldo de Camargo entre outras produções afro-brasileiras, identificando-o, juntamente com os escritores Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Carlos de Assumpção, Eduardo de Oliveira e Oliveira Silveira, como elo de gerações. O estudioso entende como elo de gerações os escritores que, vinculados a associações de artistas negros, de certa forma atuam quase como padrinhos para escritores iniciantes, servindo de referência para os mesmos. Para Cuti, esse tipo de escritor liga as gerações ao transmitir conhecimento e entusiasmo, além disso, “por intermédio dele, pela sua participação ativa, aquilo que não está nos livros é legado aos que dele se acercam.” (CUTI, 2010, p. 116). Mas dentre os outros elos de gerações, Oswaldo de Camargo se sobressai, por conta da dedicação do escritor que excede a acolhida aos jovens autores, e também “pela elaboração de ensaios, palestras acerca do assunto, prefácios, organização de antologias, livros histórico-literários, além da obra em verso e prosa.” (2010, p. 121).

Em relação ao título de elo de gerações, Oswaldo de Camargo revela, em depoimento a Thiara de Filippo e Eduardo de Assis, que não só o aceita, como concorda com tal percepção:

Eu sou elo, visto assim pela maioria dos autores negros mais jovens que eu. Questão de circunstância, de acaso. E também porque muita gente que escreve no nosso tempo acaba morrendo cedo. Muita gente vai antes do tempo. Eu não morri, segui escrevendo, comparecendo e informando, enquanto vários de meus companheiros se transfiguravam em lembrança...que eu podia fazer? Então cada vez aparece mais gente me situando como elo. E por que? Circunstância, repito (CAMARGO, 2014b, p. 34).

O escritor de Bragança Paulista, se vê como um sobrevivente, como aquele que tem a missão de transmitir essa cultura afro-brasileira. Ele relata ainda que tal reconhecimento se deve porque sua trajetória é um tanto especial, pois quando entra em contato com a militância negra em São Paulo, já tem repertório literário, quase um livro de poemas escritos. O escritor ressalta

a importância da convivência com grandes personalidades negras nas associações, aqueles a quem chama de “velhos militantes”. Outro fator que destaca é a formação que teve no Seminário, que contribuiu para que ele produzisse uma literatura estilisticamente moderna (2014, p. 36). O autor valoriza a questão estilística na escrita literária, ainda que entenda a importância do viés militante

Se você não domina a palavra, você não consegue revelar-se poeta. Se você não sabe lidar com a palavra na sua substância íntima, você não tem os instrumentos do poeta ou do prosador. E não é questão de raça. É uma questão de trabalho, tempo e dedicação (2014, p. 38).

Oswaldo defende que a questão estética também é luta, contribuindo para que seu texto toque o leitor, e especialmente o leitor negro, a ponto de ele se identificar com o que lê. Para ele, importa que os leitores vejam em seus textos “a verdade e um esboço também de sua esperança como negros brasileiros.” (2014, p. 40). No momento em que traça uma definição de literatura negra, o escritor explica que considera essencial que o autor seja negro e escreva em torno dessa experiência, voltando-se para dentro de si mesmo. Oswaldo também destaca a memória como um dos pilares dessa produção: “se eu não tiver esse olhar atento sobre mim mesmo e for indiferente à minha experiência específica, o viver comigo mesmo, com minha história, memória, mesmo sendo negro, não estarei fazendo uma literatura negra.” (2014, p.40).

As falas de Oswaldo de Camargo e também os comentários anteriormente vistos aqui, evidenciam o quanto o escritor é um grande representante da literatura afro-brasileira, não apenas por sua contribuição em prosa e poesia, mas também por seu papel na divulgação e crítica desta vertente da literatura brasileira. Oswaldo se mostra como um artista que, ao permanecer escrevendo há mais de sessenta anos, é também um guardião e transmissor da memória da comunidade negra. Por isso, como ele mesmo reconhece, é um elo da literatura afro-brasileira.

2.5 OBOÉ, NARRATIVA AFRO-BRASILEIRA

Publicado em 2014, *Oboé* traz o mesmo título de um conto presente no livro *O carro do êxito*, cuja primeira edição foi apresentada ao público em 1972, pela Editora Martins. Em 2016 o conto é refundido e ganha o título *Cadê o oboé, menino? Toca aí o oboé*, na segunda

edição da primeira obra ficcional de Oswald de Camargo. Ampliado e ocupando a primeira parte do livro de contos, *Cadê o oboé, menino? Toca aí o oboé*, traz um narrador próximo ao do livro *Oboé*, mas se ambienta em um espaço urbano, apresentando enredo e personagens distintos, ainda que guarde reflexões próximas às apresentadas no romance. Dentre essas semelhanças está o foco narrativo em primeira pessoa, que leva à construção de um “sujeito étnico ao mesmo tempo singular e plural, individual e coletivo” (DUARTE, p.27, 2015), que Eduardo de Assis Duarte identifica nas narrativas de *O carro de êxito*.

Como se percebe ao longo de *Oboé*, esse sujeito étnico mantém um diálogo com um doutor, “bem-nascido e notável”, que o narrador só teve a chance de conhecer por saber tocar oboé (CAMARGO, 2014a, p. 131). Em estratégia narrativa próxima à utilizada em *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, *Oboé* traz apenas as falas do narrador interagindo com esse doutor, mas o leitor não tem acesso às palavras dele, só se sabe que esse personagem é um “outro”, cujas origens são diferentes das do narrador. Pois bem, o mote desse diálogo é basicamente a história de como Cicinho, o narrador, aprendeu a tocar o oboé, um instrumento de sopro. Mas, ao lembrar dessa história, Cicinho busca também desvendar “o que luziu e o que foi escuro” em sua “intricada existência” (CAMARGO, 2014a, p. 35).

Nesse processo de compreensão, o narrador destaca sua condição de homem negro, mas a isso contrapõe o fato de ter sido fortemente influenciado pelo convívio com imigrantes alemães que chegaram na fazenda onde seus pais trabalhavam, quando ele tinha 6 anos:

Veja: sou hoje um homem desbotado, mas tive a minha cor. O oboé mostrou minha cor de preto que se alçou e, então, foi notado; eu luzi, brilhei por cinquenta anos, na fazenda de Sinhazinha, em Pretéu, Vila Morena, em Mundéu, Tuim, aqui no triste dia do enterro do Antoninho que perdeu a vida pela mão do mestre por ter matado o pavão dele; depois, na capital (CAMARGO, 2014a, p. 37).

Por ter aprendido a tocar oboé, Cicinho acaba adquirindo não apenas instrução musical, mas também conhecimento de literatura e religião, principalmente com Noé, homem negro, músico e professor, que promovia diversas atividades culturais com os negros de Pretéu. O narrador havia nascido e se criado em Cristiana, fazenda de uma rica sinhazinha cuja família tinha propriedades na região. Pretéu era cidade próxima à Cristiana, mas com cultura distinta, possuindo, por exemplo, associação cultural para negros, e nessas associações negros com instrução formal. Os nomes das cidades são todos fictícios, mas informa-se que a história se passa no Brasil, em região de plantação de café, a partir de a partir de 1934, quando chegam na fazenda os imigrantes alemães e assim Cicinho conhece o oboé.

Desde o início do relato o narrador questiona-se sobre o “absurdo” que o levou a aprender tocar oboé e seguir um caminho tão distinto dos demais negros. Ele demonstra certo conflito pela convivência com os alemães, algo que o marcou muito: “demais vivida com gente alemoa esta minha existência, doutor: difícil limpar.” (CAMARGO, 2014a, p. 41). Durante seu relato sobre o oboé mostra também as influências da comunidade negra em sua trajetória, desde o apreço pela música herdado do pai, que “inventava música, longe de pauta, sustentidos e bemóis” (CAMARGO, 2014a, p. 36); até o aprendizado sobre teoria musical com Noé, “poeta com publicação na capital e organista” (CAMARGO, 2014a, p. 54), o qual, por se vestir com roupas um pouco melhores e pela instrução que tinha, diferia dos demais negros que em sua maioria eram analfabetos e muito pobres.

O racismo, a marginalização e consequente pobreza a que os negros eram submetidos aparece em uma narrativa melancólica, através das lembranças da infância do narrador. Ao descrever a casa onde vivia, por exemplo, fica clara a miséria dos negros:

Para espantar as pulgas minha mãe borrifava o chão com mistura de água e estrume de vaca, e espalhava com vassoura urdida com galhinhos de alecrim-do-mato. Na comida, dava às vezes mingau de fubá com folhas de taioba. Mas eu estava pensando na mãe de Liddy Anne, o cheiro perfumoso dela e a mão alva, sem nenhum calo (CAMARGO, 2014a, p. 40).

Destaca-se aí o contraste das condições de vida dos negros em relação à vida dos migrantes alemães, que na narrativa são pessoas com instrução, conhecedoras de arte, como Liddy Anne, sua mãe Frau Divina, e seu tio Engel. Eles podiam exigir direitos, como escolas para as crianças, e serem atendidos. Ainda que, através da interferência de Noé, os negros nesse caso logo conseguissem também o direito a frequentar a escola, as condições não são as mesmas, e negros e alemães não podiam ficar na mesma escola:

Mas onde calçado, roupa limpinha e sabonete para que corpo de molequinho se ajustasse, sem temor, à novidade de escola? Onde comida viçosa? E vitamina – se precisasse – pra ficar bem fortinho?

E lenço bordado, cheirando água de colônia, pra limpar muquinho de defluxo? Onde material de escola trajado com alguma cor de bandeira da Pátria, se molequinho nem sabia, nem pai de molequinho, que matiz se hospedava no símbolo da Nação, pra ficar bem-contente com o verde e amarelo na capa do caderno? (CAMARGO, 2014a, p. 127-128).

Desse modo, fica evidente que apesar de inicialmente parecer que os descendentes de escravizados e os imigrantes europeus, tivessem as mesmas possibilidades, na verdade havia uma grande distância social, difícil de ser superada. Essas reflexões são apresentadas em situações comoventes, como quando Cicinho cai doente, é deixado aos cuidados de Frau Divina, e sua mãe, pela pobreza em que vivia e se vestia, não se sentia à vontade nem para entrar na casa da alemã para ver o filho:

Quando acordei, me achava num quarto muito bonito, com um cheiro demais bom, alfazema. Frau Divina, em pé, ali perto, assustada. Logo depois chegou minha mãe. Frau Divina fez gesto para que ela entrasse, repetiu, mas minha mãe não entrou. Certo, de vergonha, pano na cabeça, suor de faina no cafezal; vergonha na mão com fileira de calos pegando na maçaneta dourada. Minha mãe não entrou, mas me viu na sala, em sofá, agasalhado sob um acolchoado fofo e perfumoso (CAMARGO, 2014a, p. 85).

A mãe se sente impedida de ver o filho doente não por leis ou rejeição da Frau Divina, mas por sua condição social, por saber que aquele espaço não era adequado para uma mulher negra e pobre como ela. A marginalização da mãe do narrador fica mais evidente quando ao se descrever sua aparência, o narrador destaca seus traços negros marcantes, diferindo assim do pai, chegado mais ao branco. A mãe, ia para a colheita no cafezal, o pai, por sua vez, exercia o trabalho menos penoso de escolher o café. O pai, ainda que não conseguisse entrar na capela durante as apresentações musicais do narrador, comparecia ao evento, já a mãe “quase nunca aparecia”, era “pouca presença” no “curto rabisco” da vida do narrador (CAMARGO, 2014a, p. 51).

A pobreza dos negros, comparada ao conforto dos alemães também se mostra quando o narrador, criança ainda, ganha a oportunidade de aprender a tocar oboé, com a cooperação da família da alemãzinha Liddy Anne, mas não pode levar o instrumento para casa, porque ali não é lugar para um objeto tão caro, ainda que seja o lugar de pessoas negras:

Também, esquisitíssimo um oboé alemão junto à cama forrada com palha barulhenta quando molequinho se revirava no colchão, e havendo que respirar (as coisas respiram também, doutor!) rente à mistura para espantar pulga: água do riachinho ali ao lado e bosta de vaca (CAMARGO, 2014a, p. 103).

Assim, sutilmente, o narrador faz refletir sobre o absurdo da miséria à qual era abandonada a população negra, que há séculos trabalhava produzindo riqueza para uma elite de fazendeiros.

Vale notar que o narrador, no início de sua história, se propõe a contar sobre sua vida, principalmente sobre como chegou até o oboé, não a falar sobre as dificuldades pelas quais passou, nem de como os negros vivam. Essas questões, aliás, talvez nem interessassem ao “doutor” com quem ele conversa (CAMARGO, 2014a, p. 51). Entretanto, como o relato mostra, é impossível contar sobre sua vida, sobre o oboé, sua música, deixando de lado tais questões, pois toda opressão e sofrimento sofridos por sua família e seu povo atuam fortemente na trajetória do sujeito. E assim, a narrativa atrela a história do indivíduo à história de seu povo.

Importante salientar, no entanto, que não se colocam os negros apenas como vítimas, indivíduos sem capacidade de reagir e lutar por uma vida melhor. Mostra-se também que negros se organizavam, como a gente de Pretéu, que invadiam “com o seu saber, o mundo branco, que vivia e civilização mamada da Europa”. (CAMARGO, 2014a, p.55). Há espaço para as referências às associações político-culturais negras, que são mencionadas como pertencentes à cidade fictícia de Pretéu mas que realmente existiram na cidade de Bragança Paulista:

Se o doutor não se aborrece com essa prolongação, digo ainda que a sabedoria dos pretos de Pretéu tem até data de nascimento: 1881, fundação, em Tuim, do Clube dos Escravos. Um ex desse Clube, José Antunes Veríssimo, foi que iniciou em Pretéu ação de cultura, fincando lá muito conhecimento de leitura, história grega, de Roma, a Europa na harmonia do mundo, e também não olvidava gente ilustre de raça, que carregou cruz difícil no seu viver de trinta e sete anos (CAMARGO, 2014a, p. 54).

Se vê aí uma das menções de intelectuais negros importantes para a história dessa comunidade, mas que pouco espaço têm na memória nacional brasileira. Essas referências aparecem com frequência durante a narrativa, em geral relacionadas à história de Cicinho, e contextualizadas na seção de notas ao fim do livro. Há também um jogo metaliterário, quando se faz menção ao “escrever de preto que hoje estão chamando de Literatura Negra”, e em nota traz a conceituação sobre essa literatura (CAMARGO, 2014a, p.58). Em outro momento, se dá espaço para a imprensa negra, questionando a falta de memoriais sobre as personalidades e organizações que trabalharam em prol da ilustração e conscientização dos negros brasileiros (CAMARGO, 2014a, p. 122).

Há ainda a referência ao crescente interesse do meio acadêmico sobre a temática afro-brasileira, fato que pode ser relacionado à promulgação da lei nº 10.639, em 2003, a qual torna obrigatório o ensino e estudo da história e das culturas afro-brasileiras nas escolas. Remete-se também ao maior número de negros no ensino superior, que vem aumentando desde a

implementação do sistema de cotas raciais e sociais em muitas universidades públicas brasileira, sendo que, conforme divulga notícia da Agencia Brasil, de 2005 a 2015 quase dobrou o número de estudantes negros no ensino superior (VIEIRA, 2016, sem paginação). Isso ocorre quando o narrador comenta que foi procurado por jovens pesquisadores, todos negros, para relatar sua vida, enquanto figura importante da região do Vale dos Castelos (CAMARGO, 2014a, p.115).

Desse modo, como se observou até aqui, em *Oboé* se tematiza não apenas a música, mas a experiência negra – especialmente no espaço rural – a partir do ponto de vista de um narrador negro. A esses fatores juntam-se a autoria, de um escritor negro, em cuja obra e em outras atividades além da escrita, há um posicionamento em prol do desenvolvimento de uma literatura que discuta as questões raciais brasileiras. Assim, entende-se *Oboé* como uma narrativa afro-brasileira.

Não se deve ignorar também a questão da linguagem, listada anteriormente como fator que possibilita a identificação de uma obra afro-brasileira. Destaca-se em *Oboé* a remissão à oralidade, na medida em que o relato do narrador não aparece como escrita, uma carta ou um diário, por exemplo. O que ocorre é a representação de um diálogo, onde o narrador traz suas lembranças um tanto desconexas, entrecortadas pelas reflexões que faz a partir delas. Em sua narração, ele apresenta um vocabulário culto mesclado a palavras que remetem à cultura caipira e negra, e também a termos em língua alemã. O que parece aludir à configuração identitária do narrador, atravessada por culturas de diversas origens.

Ao tratar dessa questão da linguagem, é interessante observar as reflexões do narrador na seção intitulada “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras”, que alude ao poema *Antífona*, de Cruz de Souza. Nessa parte do texto, o narrador comenta sobre negros brasileiros que se afundaram “na branquidão da Europa para poder afirmar que também era gente” (CAMARGO, 2014a, p.60). Tal reflexão surge a partir da constatação de que os negros intelectuais de Pretéu se esforçavam para conhecer bem a cultura erudita, que no Brasil é predominantemente branca, primando pela escrita na norma culta, pelo conhecimento de música e literatura clássica europeia, e como isso poderia ser entendido como espécie de apagamento da cultura negra. Pensamento que o narrador busca rebater, não só ali, mas em boa parte da narrativa. Ele observa que para os negros da época que buscavam ascensão social, era obrigatório entender e dominar elementos da cultura branca letrada:

- Bem – tenho que aceitar -, bastante sabedoria imitada de branco, como, exemplo, “dicção com capricho”, praticada por alguns preteuenses vaidosos, ingênuos demais. Devia entrar “s” no final de palavra com intenção de dizer mais de um? Então entrava, mas bem mostrado, exibido o “s” com alarde na pronúncia, como faz doutor branco. Dessa sabedoria se percebiam outros sintomas, todos de urgência pra dignidade social daqueles pretos (CAMARGO, 2014b, p.58).

Conhecer e aderir à norma culta, à “língua do branco”, era uma forma de ascender socialmente, ter dignidade e ver sua produção literária valorizada. Isso não significava, entretanto, sobrepor a cultura branca à negra, visto que esses mesmos “preteuenses” buscavam sempre valorizar a produção artística dos seus, promovendo atividades culturais na comunidade negra. A menção ao poeta Cruz e Souza, por exemplo, aponta para um poeta que muitas vezes foi visto como um “negro de alma branca”, pela “formação europeizante que recebeu e pelo refinado conhecimento que possuía de poesia. ” No entanto, ao se considerar atentamente o ponto de vista exposto no poema “Emparedado”, por exemplo, percebe-se que há ali uma referência crítica à discriminação sofrida pelo negro brasileiro. Conforme postula Eduardo de Assis, ao analisar-se a posição de Cruz e Souza para além de sua produção poética, recorrendo-se à sua produção jornalística, por exemplo, percebe-se também um posicionamento bastante crítico à elite escravocrata de sua época (2014, p. 32).

A reflexão apresentada nessa parte da narrativa pode ser lida também como uma referência às escolhas do narrador, o qual adentrou em um mundo predominantemente branco ao aprender a tocar oboé com os alemães e se interessar por música clássica, o que lhe conferia certo ar “desnegrado”, como ele mesmo chega a mencionar no início de sua narração. Mas também pode ser interpretada como uma alusão à trajetória do escritor Oswald de Camargo, cuja formação literária é bastante filiada à literatura clássica, que como se sabe, apresenta um ponto de vista predominantemente branco. Isso não interfere, no entanto, na percepção do escritor como um autor afro-brasileiro, nem da identificação de *Oboé* como uma obra afro-brasileira. Como já se mencionou aqui, as instâncias observadas como identificadoras de uma literatura afro-brasileira não são limitadoras, estáticas, mas norteadoras nessa identificação.

Nesse sentido, entende-se que a estrutura da narrativa não linear, na representação de um diálogo com um outro remete à oralidade e, assim, às tradições da comunidade negra do narrador. Tal aspecto, observado conjuntamente com a temática que diz respeito à memória da população afro-brasileira, a partir do ponto de vista de um sujeito negro indicam claramente que se trata de uma narrativa afro-brasileira.

Destacam-se, desse modo, a abordagem de questões sobre memória e identidade em *Oboé*. A reflexão sobre o que seria memória, as indagações sobre a existência de uma memória social ou coletiva, bem como sua relação com a constituição identitária, então, aparecem como pontos importantes no estudo aqui proposto sobre *Oboé*.

3 TEORIAS DA MEMÓRIA

A memória é tema transdisciplinar, de interesse, por exemplo, das ciências históricas, da psicologia, da antropologia, da filosofia e da literatura, como é o caso do presente trabalho. Diversos autores já se dedicaram a refletir sobre a memória, construindo múltiplas teorias que ora podem contrapor-se ora complementar-se. É difícil imaginar, desse modo, que uma única conceituação sobre a memória possa ser suficiente para refletir sobre o tema. Isso se dá não apenas pela pluralidade de autores pensando sobre o assunto, mas também pelas diversas dimensões da memória, como seu caráter individual, coletivo ou social, bem como sua relação com a história, os seus possíveis usos e manipulações, além da relação com o esquecimento, e também sua participação na constituição identitária de um indivíduo ou de um povo.

3.1 MEMÓRIA: RECORDAÇÃO, ESQUECIMENTO E IMAGINAÇÃO

Quando se trata de refletir sobre a relação entre memória e esquecimento é comum que inicialmente tais fenômenos sejam colocados como pares opostos, pressupondo-se que a ocorrência de um elimina a ação do outro. Já no que concerne à introdução da imaginação em tal relação, apesar de haver uma percepção da proximidade entre recordar e imaginar, muitas vezes a familiaridade com a imaginação aponta para o descrédito da memória. Na análise que se segue, a partir dos estudos do filósofo francês Paul Ricoeur (2007) e da historiadora alemã Aleida Assman (2011) se buscará observar essas relações, que se mostram sempre bastante complexas e dinâmicas.

A obra monumental de Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento* (2007) é considerada um dos textos essenciais para discussões no âmbito da memória. O livro é composto por três partes que são apontadas pelo autor como “mastros do mesmo barco”, sendo que a primeira trata da memória e dos fenômenos mnemônicos sob a perspectiva husserliana; a segunda enfoca na epistemologia das ciências históricas; e a terceira lida com a questão do esquecimento e do perdão.

Na primeira parte, que apresenta uma fenomenologia da memória, Ricoeur apresenta uma abordagem objetual e coloca a questão “de que há lembrança?” à frente da questão “de quem é a lembrança?”, perguntando-se também sobre “como se dá a lembrança”. Ao debruçar-

se sobre a primeira questão, acerca do “que” se lembra, o filósofo analisa o modo como memória é geralmente relacionada à imaginação, que “considerada em si mesma, está situada na parte inferior da escala dos modos de conhecimento” (RICOEUR, 2007, p. 25).

A aporia da imaginação e da memória tem seu início com os filósofos gregos Platão e Aristóteles, que trataram da relação entre lembrança e imagem. Platão trata da noção da *eikon* associada à ideia de impressão apresentando a metáfora da marca deixada por um objeto em um bloco de cera, o que remete à constatação de que algo esteve ali e ao mesmo tempo já não está mais. Tal metáfora diz respeito à problemática da presença do ausente, que é comum à imagem e à memória. Nas reflexões de Platão, a lembrança surge como uma variedade de mimese, e a rememoração como “um reconhecimento da impressão” (RICOEUR, 2007, p. 30).

Dos escritos de Aristóteles, destaca-se, segundo Ricoeur, a análise sobre a proximidade entre memória e imaginação, que para Aristóteles se deve à ideia de que elas são pertinentes à ‘alma sensível’. Questiona-se, entretanto, o *que* se lembra, partindo da ideia de que, ou se lembra da afecção deixada por algum fato, e então não é de algo ausente que se lembra; ou da impressão de algo que não está presente. Mas pergunta-se: é possível, ao perceber uma imagem, lembrar de outra coisa? A resposta está em relacionar impressão à noção de inscrição, pois a inscrição pode tanto significar ela em si mesma, quanto representação de outra coisa (RICOEUR, 2007, p. 36).

Ricoeur, por sua vez, em seu esboço fenomenológico da memória, distingue memória e lembrança, atentando para o caráter singular da primeira e o caráter plural da segunda. As lembranças seriam como “formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um fundo memorial, com o qual podemos nos deleitar em estados de devaneio vago” (RICOEUR, 2007, p.41).

A busca pela lembrança, por sua vez, é relacionada à recordação, distinguindo-se da evocação, que seria “o aparecimento atual de uma lembrança”, ou seja, a presença de algo ausente; A recordação remete ao esforço da memória, e aparece contrapondo-se ao esquecimento:

Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer...de se lembrar (RICOEUR, 2007, p. 48).

Quando há esquecimento, não há sucesso no esforço da recordação, mostrando que nem sempre essa busca obtém frutos. Indaga-se, então, se esse esquecimento é provisório ou permanente, se há possibilidade ou não de em algum momento encontrar o que se buscou.

Após a distinção entre lembrança e recordação, retoma-se a análise da relação entre lembrança e imagem, recorrendo-se aos escritos dos filósofos Edmund Husserl, Henri Bergson e Jean-Paul Sartre. Há a percepção de que sim, lembrança e imagem estão intimamente relacionadas, visto que a lembrança é, de certo modo, uma imagem que retorna, mediante a recordação. Mas estabelecem-se diferenças: “enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado” (RICOEUR, 2007, p.64).

De Bergson, Ricoeur empresta as noções de “lembrança pura”, a lembrança espontânea, à cuja imagem “o tempo nada poderá acrescentar, sem deturpá-la” (BERGSON apud Ricoeur, 2007, p. 67); e também a noção de “lembrança-imagem”, a forma intermediária da lembrança pura e a lembrança reinscrita na percepção. A “lembrança-imagem” está envolvida pela imaginação, mas não por qualquer imaginação: “ao inverso da função irrealizante que culmina na ficção exilada no que está fora do texto da realidade inteira, é sua função visualizante, sua maneira de dar a ver, que é exaltada aqui” (RICOEUR, 2007, p. 68). Ricoeur faz uma ponte entre as ideias de Bergson e Jean-Paul Sartre, presentes no livro *O imaginário*, do qual toma a noção de que, ainda que lembrar-se não seja imaginar, a lembrança está no campo do imaginário, e isso se dá por conta da “sedução alucinatória do imaginário” (RICOEUR, 2007, p. 69). Essa sedução da imaginação, segundo Ricoeur, “equivale a uma anulação da ausência e da distância”, fazendo aparecer o objeto sobre o qual se pensa ou deseja. Da sedução, chega-se à obsessão e à alucinação, patologia da imaginação, que consiste na insistência dessas imagens, que são do passado, no presente (RICOEUR, 2007, p. 69).

Desse modo, a “lembrança-imagem” encontra-se em um meio termo entre a “lembrança-pura” e a alucinação, e a função da imaginação envolvida na recordação também é mista: “trata-se de uma imaginação que mostra, que expõe, que deixa ver” (RICOEUR, 2007, p. 70). Percebendo, então, que essa relação com a imaginação e suas respectivas armadilhas trazem certo descrédito para a memória, Ricoeur realça que a recordação também é a busca pela verdade:

Essa busca de verdade especifica a memória como grandeza cognitiva. Mais precisamente, é no momento do reconhecimento, em que culmina o esforço da recordação, que essa busca de verdade se declara enquanto tal. Então sentimos e sabemos que alguma coisa se passou, que alguma coisa teve lugar, a qual nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas (RICOEUR, 2007, p. 70).

É produtivo aqui fazer um diálogo entre as reflexões de Ricoeur sobre a relação entre recordação e imaginação e as análises de Aleida Assman sobre o mesmo tema. Assman (2011) primeiramente recupera a percepção de Thomasin von Zerclare sobre imaginação e memória, observando que a imaginação é “uma força sensorial que por meio da percepção viva antecipa-se à recordação e depois vem em auxílio dela quando se trata de resgatar os conteúdos recordados” (ASSMAN, 2011, p. 115). Já a memória diz respeito aqui apenas à força do armazenamento. Os poetas e a ficção têm papel de destaque nessa relação, pois os poetas são considerados especialistas na combinação entre memória e imaginação, e a ficção “encena recordação (coletiva) como atualidade fingida, traz de volta ao presente o passado (partilhado), como que com uma varinha de condão” (ASSMAN, 2011, p.116). Assman completa a análise com a concepção do poeta Wordsworth, que concebeu um modelo trifásico da memória, no qual a primeira fase é a de percepção sensorial, ou seja, o registro da experiência; a segunda fase é o arquivamento da lembrança na memória; e a terceira é o resgate e a presentificação da lembrança. Esse modelo rompe com a concepção da memória como armazenador” ao se distanciar da “noção de registrar, conservar, resgatar”, assumindo “o pressuposto da perda irreversível e da recriação suplementar”. Desse modo, entende-se que “a recordação não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção.” (ASSMAN, 2011, p.117).

Assim, a partir do modelo trifásico de Wordsworth, se percebe a memória para além do armazenamento de lembranças, sendo auxiliada pela imaginação e, de certo modo, em cooperação com o esquecimento. Tal percepção vai ao encontro das ideias apresentadas por Ricoeur na terceira parte de *A memória, a história, o esquecimento*.

Quando volta sua atenção especificamente para o esquecimento, Ricoeur retoma a ideia de “lembrança-pura” de Bergson. E, se inicialmente apenas o seu caráter virtual é assinalado, agora Ricoeur associa à lembrança pura “a inconsciência e uma existência comparável à que atribuímos às coisas exteriores quando não as percebemos”. Assume-se que o ato de recordar é também o ato de reconhecer uma imagem atual como correspondente a uma marca do passado, ou seja, “reconhecer uma lembrança é reencontrá-la”. Enquanto não se chega ao momento de recordação, no entanto, essas lembranças não estão destruídas, ainda existem

em estado de latência (RICOEUR, 2007, p.441). Remete-se à metáfora do pombal do *Teeto*, em que as pombas ali estão como posse, mas não nas mãos do proprietário. Assim, a sobrevivência da lembrança seria considerada como figura de um esquecimento de reserva por “seu caráter despercebido” e por sua “subtração à vigilância da consciência” (RICOEUR, 2007, p. 448). O esquecimento de reserva está relacionado a essa perseverança despercebida da memória, opondo-se ao esquecimento destruidor, que apaga por completo os vestígios memoriais.

É possível aproximar essa noção de esquecimento de reserva, que indica a sobrevivência das lembranças puras, ao que Assman apresenta como “memória potência” que, envolvendo uma mudança temporal, está atrelada à recordação:

A recordação procede basicamente de forma reconstitutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias (ASSMAN, 2011, p.34).

A autora indica que, enquanto energia, a memória pode tanto dificultar a recuperação de uma lembrança, o que seria o esquecimento, quanto fazer uma nova disposição de tais lembranças conforme necessidade ou nova situação. Enquanto o armazenamento de lembranças busca proteger-se do esquecimento, o esquecimento trabalha conjuntamente com a rememoração. Em outro momento, reportando às concepções do poeta Wordsworth, Assman aponta que a recordação trabalha menos contra o esquecimento do que em prol da recomposição de sentimentos:

Os signos estão disponíveis, as páginas no livro podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se reapresentam de maneira automática. A recordação não é mais um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta (ASSMAN, 2011, p. 113).

A memória é totalmente influenciada pelas emoções, que vão coordenar a ação da recordação - em constante interação com a imaginação - ou do esquecimento, conforme o momento:

As recordações estão entres as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer. Eles decidem que lembranças são acessíveis para o indivíduo em um momento presente e quais delas permanecem inacessíveis (ASSMAN, 2011, p. 72).

A memória está então sob a influência da subjetividade, alterando-se conforme a passagem do tempo e de situações externas, diferindo assim de outro tipo de ato mnemônico, a *ars memoriae*, que pode ser relacionada ao termo mnemotécnica. A mnemotécnica, segundo Assman, apresenta caráter de armazenamento confiável e de recuperação perfeita de informações, ressaltando que a questão temporal pouco influencia no processo, apresentando-se muito mais como um “procedimento puramente espacial” (ASSMAN, 2011, p. 32).

Ricoeur também observa as diferenças entre os atos mnemônicos que buscam conservar perfeitamente determinados fatos ou informações, decorando-os, e aqueles que estão atrelados à subjetividade. Primeiramente, o autor descreve dois pares de oposição relacionados ao campo mnemônico, sendo o primeiro deles memória e hábito. Os dois estão relacionados a uma experiência anteriormente adquirida, mas o hábito está ancorado no presente e a memória a uma aquisição antiga de tal experiência. O hábito remete à recitação de uma lição decorada, ao modo de andar ou escrever, fazendo assim parte do presente. Já a memória está relacionada a lembrança de um dado particular, não repetido (RICOEUR, 2007, p. 44).

Em outro momento, quando inicia sua análise acerca dos usos e abusos da memória, Ricoeur apresenta a distinção entre memorização e rememoração. Sendo que a memorização está relacionada com aquilo que anteriormente se chamou memória-hábito, consistindo em

maneiras de aprender que encerram saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que estes sejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação marcada do ponto de vista fenomenológico por um sentimento de facilidade, de desembaraço, de espontaneidade (RICOEUR, 2007, p. 73).

Já a rememoração difere pela marca temporal, sendo a consciência do retorno de uma lembrança, “a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação” (RICOEUR, 2007, p. 73).

Assim, a memorização está ligada ao ato de aprender, sendo esse compreendido como uma economia do “esforço exaustivo de reaprender tudo outra vez” (RICOEUR, 2007, p. 75). É identificada com a *ars memoriae*, frequentemente exemplificada com a lenda sobre o poeta Simônides de Queos que, é convocado para homenagear um atleta em um banquete, mas nesse

evento um desmoronamento mata todos, menos o poeta, o qual, com sua memória fotográfica consegue indicar o lugar de cada convidado e assim ajudar na identificação dos corpos.

A rememoração, por sua vez, está envolvida com o trabalho de luto, do qual Ricoeur trata quando se segue com a questão patológica da memória, seus abusos e usos, utilizando categorias clínicas emprestadas da psicanálise.

3.2 ABUSOS DE MEMÓRIA E DE ESQUECIMENTO

Ricoeur baseia-se em dois textos de Sigmund Freud acerca da rememoração e do trabalho de luto. No primeiro trabalho, *Rememoração, repetição, perlaboração* (1914), Freud apresenta a ideia de “compulsão da repetição”, espécie de abuso de memória, em que o paciente não consegue rememorar lembranças traumáticas, mas repete o fato inconscientemente. Ricoeur observa que a cura para essa patologia se encontra no reconhecimento por parte do paciente e do trabalho de rememoração de tal lembrança a qual se resiste, contando sempre com a paciência do analista para guiá-lo nesse percurso. Desse modo, percebe-se a oposição entre compulsão de repetição e trabalho de rememoração (RICOEUR, 2007, p. 85). No momento em que aborda as questões do esquecimento, o filósofo francês também assinala que o esquecimento aparece como um trabalho, pois é produto da compulsão de repetição, na medida em que a lembrança traumática permanece encoberta e induz a fenômenos de substituição.

O segundo texto de Freud utilizado por Ricoeur, intitulado *Luto e melancolia* (1915), apresenta o par luto/melancolia. O trabalho de luto consiste basicamente no processo de aprender a lidar com ausência de um objeto amado e a melancolia aparece quase o seu oposto, a incapacidade de superar a ausência de um ser amado. No trabalho de luto há o reconhecimento da perda de um ser ou objeto amado, e por muito tempo a libido sofre com essa perda, resistindo à quebra do vínculo com o que se ama, e assim apegando-se às lembranças de tal amor, pois psiquicamente o objeto amado continua existindo. No entanto, com o passar do tempo, ao chegar ao fim desse processo, o indivíduo está livre. E esse é o ponto crucial na diferenciação entre luto e melancolia, na qual não se chega à uma conclusão positiva. No trabalho de melancolia há diminuição do sentimento de si, visto que “ele cai vítima da própria desvalorização, da própria acusação, da própria condenação, do próprio rebaixamento”

(RICOEUR, 2007, p.86). Ricoeur traça paralelos entre a melancolia e a compulsão de repetição e o luto e o trabalho de rememoração:

Se o trabalho da melancolia ocupa neste ensaio uma posição estratégica paralela à que a compulsão de repetição ocupa no anterior, pode-se sugerir que é enquanto trabalho de lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto (RICOEUR, 2007, p. 86).

Desse modo, o trabalho de rememoração é necessário para o trabalho de luto, que pode ser recompensado com a alegria, ao renunciar ao objeto amado perdido. É assim que se entrevê uma memória “feliz” (RICOEUR, 2007, p. 91).

Ricoeur, ao pensar na memória em nível prático e em sua manipulação, relaciona o excesso de memória, ou seja, a recordação excessiva, ao abuso de memória; e a insuficiência de memória, o esquecimento induzido, ao abuso de esquecimento. Esse nível da problemática da memória estaria cruzada com a questão da identidade, sendo que a memória é mobilizada a serviço da constituição identitária. Desse modo o autor concebe que da fragilidade da identidade também parte a fragilidade da memória (RICOEUR, 2007, p. 94).

Identificam-se, então, três causas para a fragilidade da identidade. A primeira causa relaciona-se com a passagem do tempo e o paradoxo de manter certa essência e paralelamente flexibilizar-se. Essa causa, segundo Ricoeur, “justifica o recurso à memória, enquanto componente temporal da identidade, juntamente com a avaliação do presente e a projeção do futuro” (RICOEUR, 2007, p. 94). A segunda causa remete à alteridade, ao confronto com o outro e lidar com as diferentes formas de ser, pensar e agir, posto que “o outro, por ser outro, passa a ser percebido como um perigo para a identidade própria, tanto a do nós como a do eu”. A terceira e última causa elencada refere-se ao fato de que todos os povos têm em sua fundação acontecimentos conflituosos, como já mencionado aqui, e conseqüentemente diferentes grupos podem conviver em uma mesma nação, havendo na memória dessas nações a derrota de uns e a vitória de outros (RICOEUR, 2007, p. 94).

Percebendo a fragilidade da identidade, é necessário então observar o modo como os maus usos da memória podem intervir na formação da identidade. Antes, porém, se deve considerar a influência do fenômeno da ideologia na manipulação da memória, sabendo que a ideologia se intercala entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas de memória.

O fenômeno ideológico, segundo o Ricoeur, é bastante complexo, e uma das razões

para isso é a sua opacidade, sendo constantemente dissimulado. O filósofo francês apresenta três níveis operatórios do processo ideológico conforme seus efeitos: distorção da realidade, legitimação do sistema de poder e, por último, integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação. A mediação dos sistemas simbólicos “parece mesmo constituir uma estrutura intransponível de ação”, e faz da ideologia “guardiã da identidade” (RICOEUR, 2007, p. 95). Ainda que Ricoeur perceba nesse nível certa “coerção silenciosa sobre os costumes”, não o considera como abuso de memória. Por outro lado, lembra que tal nível está intimamente relacionado com a legitimação de poder e com a distorção da realidade, que são efetivamente considerados abusos de memória (RICOEUR, 2007, p. 96).

Ancorando-se nos estudos de Max Webber, Ricoeur explicita como a ideologia é um meio de legitimação de um sistema de poder. Pressupondo que todos os sistemas de poder apresentam brechas entre sua demanda de poder e a aceitação por parte daqueles a quem se quer dominar, a ideologia “acrescentaria espécie de mais-valia” à “crença espontânea”, e assim a teria como função “preencher o fosso de credibilidade cavado por todos os sistemas de autoridade” (RICOEUR, 2007, p. 96). A partir dessa análise, Ricoeur coloca o efeito de legitimação de poder como “centro do dispositivo ideológico” (2007, p. 97).

Assim, a ideologia aparece como uma das molas dos empreendimentos de manipulação de memória, a saber, abuso de memória ou abuso de esquecimento. Ricoeur explica então que a ideologização da memória ocorre através da configuração narrativa, e assim é incorporada à constituição identitária. O caráter seletivo da narrativa serve como meio de manipulação de memória, tanto em função da memória quanto do esquecimento. Lembrando que até mesmo governos autoritários necessitam de legitimação, e por isso tratam de censurar os meios de comunicação e produções literárias, Ricoeur assinala que as narrativas de fundação, as narrativas de glória e as narrativas de humilhação podem servir como instrumentos de intimidação e sedução. Dessa maneira, a memória é manipulada através da ideologia, em função da distorção da realidade, da mediação dos sistemas simbólicos e, principalmente, da legitimação do poder. Essa relação envolve, então o discurso histórico e, conseqüentemente a constituição da identidade:

De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade. História ensinada, história aprendida, mas também história celebrada.

À memorização forçada somam-se as comemorações convencionadas. Um pacto temível se estabelece assim entre rememoração, memorização e comemoração (RICOEUR, 2007, p.98)

Dessa maneira, a ideologia interfere na memória na medida em que altera a narrativa memorial de um povo, o que por sua vez interfere em sua identidade. Assman apresenta leitura semelhante sobre o tema. A historiadora alemã, em *Espaços da Recordação* (2011), localiza o uso da memória como fonte de respostas sobre identidade e origem entre os séculos XV e XVII, quando reis, príncipes e nobres em geral buscavam legitimação social através de genealogias.

Já o início de uma certa pluralização da história se deu no Renascimento, quando a escrita e o arquivamento deixaram de ser monopólio da Igreja, ganhando força também com o surgimento da imprensa e assim, novas lutas de poder em torno da memória:

Com o descobrimento do abismo entre presente e passado, é iniciada a invenção da história nacional, a construção de uma memória coletiva que se apresenta como busca do passado perdido nesse abismo. No *topos* da construção do passado há, a partir da conscientização acerca do esquecimento, uma tomada de consciência, um despertar, a recordação e o retorno. A partir dessa configuração de partida e retorno, esquecimento e recordação, temos diante de nós a imagem de fundo do 'Renascimento' (ASSMAN, 2011, p. 59).

Os acontecimentos e feitos realizados em um passado grandioso, mas obscuro, precisam de objetos e espaços que os validem, objetos que são chamados por Assman de monumentos-relíquias, os quais servem para “conectar o presente real com os acontecimentos dessa antiguidade maravilhosa” (ASSMAN, 2011, p.60). Com a ruptura entre Estado e Igreja, e a tomada das bibliotecas dos mosteiros pelo primeiro, “a memória da Igreja foi substituída por novas memórias: o arquivo da nação e do conhecimento humano”. Foi o interesse pela identidade nacional que intensificou o processo de busca de relíquias memoriais e pelo arquivamento, na Inglaterra de Henrique VIII. Desse modo, território, história e identidade nacional foram edificados através da instituição de uma memória nacional (ASSMAN, 2011, p. 62).

Assman (2011, p. 69) percebe nas mudanças políticas e culturais ocorridas principalmente no Leste da Europa, a partir dos anos 1980, a elevação da importância atribuída ao nexo entre recordação e identidade. Nessa época, várias identidades étnicas antes sufocadas pela opressão de governos totalitários, voltam a emergir, e há a ideia de um ‘despertar da história’. A partir de uma compreensão da história como uma consciência coletiva que se

manteve viva, levanta-se então a questão da constituição identitária através da rememoração do passado, pois a busca por emancipação supõe a diluição e reconfiguração do passado e da origem:

Em suma: definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação de identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos, e isso se reflete em uma reformulação dos livros de história (ASSMAN, 2011, p. 70).

Dessas relações entre os detentores de poder e os discursos históricos, surge então a oportunidade de tratar da questão do dever de memória e da memória comandada. O dever de memória, segundo Ricoeur (2007), está muito próximo do trabalho de luto e o trabalho de memória, por conta de seu caráter prospectivo, diferindo, no entanto, por trazer em si o imperativo do ato de lembrar e, de certa forma, o de não esquecer. Estando no âmbito da memória obrigada, o dever de memória é motivado inicialmente por um desejo de justiça:

É a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo. Pode-se então sugerir, enquanto imperativo de justiça, o dever de memória se projeta à maneira de um terceiro termo no ponto de junção do trabalho de luto e do trabalho de memória. Em troca, o imperativo recebe do trabalho de memória e do trabalho de luto o impulso que o integra a uma economia das pulsões (RICOEUR, 2007, p. 101).

Mas o filósofo francês sublinha que a justiça é voltada para outrem e assim, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”. Além disso, é preciso considerar nesse âmbito as noções de dívida e herança, pois o dever de memória está relacionado aos indivíduos que já não estão vivos, já que aqueles que vivem hoje “herdaram” parte do que são hoje daqueles que viveram no passado, sendo a geração atual devedora da geração anterior. É esse sentimento de dívida que está atrelado ao dever de memória, assim como a necessidade de “submeter a herança a inventário”. Tal necessidade também subentende a ideia de que é importante verificar possíveis erros na divisão da herança, injustiças a serem reparadas. Assim, as vítimas dessas possíveis injustiças também aparecem como credores, e Ricoeur frisa: “a vítima em questão é vítima outra, outra que não nós.” (RICOEUR, 2007, p.101-102).

No entanto, há o risco do dever de memória se tornar também abuso de memória. Isso pode ocorrer quando um discurso de caráter obsessivo ganha voz, bem como quando a memória assume espaços que não lhe são comuns, havendo assim inversão dos papéis da memória e da história.

O dever de memória pode ser encarado como exortação a não esquecer, apontando para uma compreensão de que o esquecimento seria uma fraqueza da memória, algo contra o qual ela deve lutar. No texto de Paul Ricoeur aqui utilizado, o esquecimento é colocado no título em pé de igualdade com a memória e a história, e é apresentado ao mesmo tempo como emblema da vulnerabilidade da condição histórica e como um duplo da rememoração, ou seja, como figura necessária para a memória feliz (RICOEUR, 2007, p. 423).

Mas, assim como há o risco de abusos de memórias, da mesma forma existem os abusos de esquecimento. Os abusos de memória também são abusos de esquecimento, visto que as narrativas dentro de uma comunidade podem ser modeladas conforme a ideologia do setor dominante, selecionando aquilo que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Tal indução despojaria os indivíduos de construir uma narrativa própria. É importante ressaltar, no entanto, que isso não ocorreria com total submissão. Haveria, na verdade, um esquecimento enquanto comportamento semipassivo e semi-ativo, motivado “por uma obscura vontade de não se informar” (RICOEUR, 2007, p. 455). Ou seja, seria a ação dos detentores do poder em uma sociedade contando com espécie de cooperação velada dos cidadãos.

A amnésia e a graça anistiantes seriam exemplos de esquecimento comandado, sendo considerados então como abusos de esquecimento. A graça anistiante, perdão concedido individualmente do Estado para um criminoso, difere da anistia, que é apresentada como um esquecimento útil para a sociedade, pois visa acabar com desordens políticas que prejudicam a vida em sociedade. Ricoeur assinala como originalmente a anistia não seria apenas a concessão de perdão, mas a exortação ao esquecimento de determinado passado, buscando, inclusive, proibir sua recordação. Mesmo que a anistia tenha como um de seus objetivos a consolidação da unidade nacional, é necessário questionar o fato de tal unidade imaginária obstruir as memórias concorrentes e apagar erros que poderiam servir de exemplos no futuro (RICOEUR, 2007, p. 460-p. 462). A anistia estaria, desse modo, próxima demais da amnésia, quer dizer, a um dever de esquecimento e, assim, privando a memória “da salutar crise de identidade que possibilita uma reapropriação lúcida do passado e de sua carga traumática” (RICOEUR, 2007, p.462). Desse modo, a anistia seria, segundo Ricoeur (2007), recurso emergencial, e adotado por sua utilidade, não por trazer uma verdade.

Assman, por sua vez, ao observar os usos da memória e da configuração do discurso histórico, reconhece a necessidade de se manipular as recordações em momentos de conflito, que interferem na convivência em sociedade:

Memorações e ressentimentos são formas de recordação muito diferentes. Onde a história se perpetua como vínculo violento entre culpa e vingança, tudo depende de encontrar uma saída pela qual se possa deixar a história. Isso só pode ocorrer através de limitação e domesticação de recordações violentas que mantêm em curso a dinâmica fatal. Assim, o empenho por apaziguar o conflito e promover a paz consistiria na domesticação e transformação de recordações coletivas (ASSMAN, 2011, p. 78).

A autora então reflete sobre a diferença entre a anistia e a amnésia, percebendo a primeira como elemento por vezes essencial para manter determinado estado de paz em uma comunidade:

Não se deve confundir anistia com amnésia; amnésia é um esquecimento sem forma, inconsciente e incompleto; anistia, ao contrário, é um esquecimento voluntário, uma forma de autofixação e limitação do discurso que toma determinados estados de coisas e os expulsa da circulação social. Por meio da anistia interrompe-se o nexo destrutivo entre culpa e vingança. Ela é o pressuposto mais importante para uma nova era de paz (ASSMAN, 2011, p. 79).

É essencial trazer para esta reflexão sobre os usos da memória as análises de Tzvetan Todorov sobre o tema, presentes em seu texto *Los abusos de la memoria* (2007). O autor inicia sua obra relatando como a partir do século XX, governos totalitários buscaram e lograram, em certa medida, suprimir memórias. Todorov assinala, então, o quanto a memória adquiriu grande importância, sendo duramente perseguida e controlada pelos governos totalitários, e vista como fonte de resistência pelos grupos opositores.

Todorov, assim como Assman (2011), recusa a ideia de que memória e esquecimento se opõem, lembrando que a memória é também um processo de seleção de quais lembranças conservar e quais lembranças esquecer:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos² (TODOROV, 2007, p.16).

² Em primeiro lugar é necessário recordar algo evidente: que a memória não se opõe de maneira alguma ao esquecimento. Os dois termos que contrastam são a supressão (esquecimento) e conservação; a memória é, a todo momento e necessariamente, uma interação de ambos (TODOROV, 2007, p. 16). (trad. da autora do trabalho).

O autor então distingue a ação de recuperar o passado da ação de utilizar o passado, que estão muito próximas e interligadas, mas não correspondem a uma única ação. Ele assinala que em casos especiais de grupos que sofreram com grande opressão e terror, há espécie de obrigação de lembrar e testemunhar:

Nada debe impedir la recuperación de la memoria: este es el principio que se aplica al primer proceso. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar³ (TODOROV, 2007, p.18).

Enfatiza-se que em uma sociedade democrática, todos os indivíduos e grupos têm direito de conhecer e expor sua história, sem coerção por parte do governo central. O filósofo lembra que as sociedades fazem uso diferentes da memória e exemplifica mostrando que as sociedades ocidentais a partir do século XV passaram a não valorizar a memória, dando maior importância ao porvir do que ao passado. Em nossas sociedades contemporâneas a vontade da maioria se sobrepõe às tradições:

Todas las huellas de legitimación mediante la tradición no son eliminadas, nada más lejos, pero, y esto es esencial, es lícito oponerse a la tradición en nombre de la voluntad general o del bienestar común: continuos ejemplos se presentan a nuestra vista. La memoria es aquí destronada, no en provecho del olvido, por descontado, sino de algunos principios universales y de la <<voluntad general⁴>> (TODOROV, 2007, p.20).

Todorov trata dos usos da memória, começando a observar a questão a partir da psicanálise. O autor assinala que memórias reprimidas, da infância por exemplo, podem prejudicar um indivíduo, sendo necessário que ele se lembre para poder determinar o lugar que tais lembranças ocupam em sua vida: “*la recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, este hará del pasado el uso que prefiera⁵*”. (TODOROV, 2007, p.25).

³ Nada deve impedir a recuperação da memória: esse é o princípio que se aplica ao primeiro processo. Quando os acontecimentos vividos pelo indivíduo ou pelo grupo são de natureza excepcional ou trágica, tal direito se converte em um dever: o de se lembrar, o de testemunhar (TODOROV, 2007, p. 18). (trad. da autora do trabalho).

⁴ Todas as marcas de legitimação através da tradição não são eliminadas, nada mais distante, mas, e isto é essencial, é lícito se opor à tradição em nome do desejo da maioria e do bem-estar comum: exemplos contínuos se apresentam. A memória é aqui destronada, a princípio não a favor do esquecimento, senão de alguns princípios universais e da ‘vontade geral (TODOROV, 2007, p. 20). (trad. da autora do trabalho).

⁵ “a recuperação do passado é indispensável; o que não significa que o passado deve regir o presente, sim que, ao

Entendendo que a memória é a base sobre a qual se ancora a identidade, Todorov aponta que o sujeito não pode, no entanto, controlar completamente sua memória. As lembranças trazem um “eu” do passado para o “eu” do presente, sendo de grande importância para a constituição de sentimentos e convicções.

No que se refere à vida pública, Todorov atenta para os abusos de memória, apresentando exemplos de alguns povos para os quais a lembrança contínua de fatos do passado provoca grandes conflitos, como entre palestinos e israelitas, cristãos e muçulmanos, etc. Dessa forma, o autor faz notar o quanto em determinados momentos é também necessário deixar algumas lembranças de lado, já que nem sempre elas servem para boas causas.

Nessa linha de raciocínio, Todorov distingue as formas de reminiscência em maneira literal e maneira exemplar. A primeira seria aquela em que o sujeito se concentra em um fato negativo do passado, por exemplo, e analisa-o isoladamente, recordando-o apenas com o intuito de vingança. O segundo seria quando se recorda do mesmo tipo de fato, mas considera-o de maneira geral e utiliza tal situação como modelo para compreender situações presentes ou futuras:

La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte – y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública – abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un exemplum y extraigo una lección⁶ (TODOROV, 2007, p.32).

Todorov defende que o uso literal traz riscos, torna o acontecimento insuperável e faz com que o passado pese sobre o futuro. Já o uso exemplar permite usar o passado a favor do presente, aprendendo a tirar lições de injustiças sofridas no passado para que não se repitam no presente e futuro.

O autor frisa a necessidade de se observar os fins da utilização do passado, ou seja, observar se um indivíduo ou um grupo não logra fazer o luto de uma situação negativa, e está

contrário o presente fará do passado o que prefira” (TODOROV, 2007, p. 25). (trad. da autora do trabalho).

⁶ A operação é dupla: por um lado, como no trabalho de psicanálise ou de luto, neutralizo a dor causada pela lembrança, controlando-a e marginalizando-a; mas, por outro lado – e é então que nossa conduta deixa de ser privada e entra na esfera pública – abro essa lembrança à analogia e à generalização, construo um exemplo e dele extraio uma lição (TODOROV, 2007, p. 16). (trad. da autora do trabalho).

dominado por este acontecimento e precisa resolver essa situação; ou se recorre a fatos passados apenas com sentimentos revanchistas:

Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?⁷ (TODOROV, 2007, p. 33).

Prevendo o quanto sua ideia de memória exemplar poderia ser discutida e renegada, Todorov insiste que é problemático individualizar acontecimentos, e que fazer uma comparação, de modo correto, é sempre possível. Em relação às comparações, ele exemplifica com o caso do Holocausto judeu, assinalando que este é um acontecimento comparável ao sistema escravocrata que matou milhões de africanos, ao extermínio da população indígena na América ou ao terror perpetuado pelo governo stalinista na antiga URSS. O autor enfatiza, no entanto, que comparar não é diminuir ou justificar um acontecimento dessa magnitude: “*comparar no significa explicar (mediante una relación casual), y mucho menos perdonar*⁸. ” (TODOROV, 2007, p. 36). Comparar é, segundo Todorov, uma forma de tirar lições de tais acontecimentos: “*para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que esta puede tener en común con otras*⁹. ” (TODOROV, 2007, p. 38). Segundo o crítico literário, a memória generaliza, mas não sem limites, nem buscando apagar os fatos, antes, relaciona os fatos para destacar semelhanças e diferenças, e disso tirar lições para o futuro.

Todorov ressalta a existência de uma veneração à memória ou uma preocupação excessiva com o passado, nas sociedades ocidentais, especialmente na sociedade francesa. Tal busca exagerada pelo passado viria de uma necessidade de pertencimento a uma identidade coletiva e também pelo desaparecimento das identidades tradicionais decorrente de mobilidade populacional, cultural e de uma nova dinâmica de compartilhamento de informações.

Além dessas razões, Todorov afirma que atualmente busca-se lembrar os males do passado para esquecer-se dos males atuais, e assim, manter uma consciência tranquila. Por outro

⁷ “Sem dúvida, todos têm direito de recuperar seu passado, mas não há razão para erigir um culto à memória por memória; sacralizar a memória é outro modo de torná-la estéril. Uma vez restabelecido o passado, a pergunta deve ser: para que pode servir, e com que fim?” (TODOROV, 2007, p. 33). (trad. da autora do trabalho).

⁸ “comparar não significa explicar (mediante uma relação de causa), e muito menos perdoar” (TODOROV, 2007, p. 36). (trad. da autora do trabalho).

⁹ “. “para que a coletividade possa tirar proveito da experiência individual, deve reconhecer o que esta pode ter em comum com as outras. ” (TODOROV, 2007, p. 38). (trad. da autora do trabalho).

lado, há grupos que buscam reconhecer-se como vítimas do passado, buscando assim um crédito inesgotável na sociedade que, segundo Todorov, seria privilégio melhor do que uma suposta reparação pelo dano sofrido no passado. Por fim, conclui-se reafirmando a necessidade de lembrar o passado, mas pondo ressalvas em relação aos objetivos que se pretende alcançar com essa rememoração. O autor agrega ainda que meios de memória como livros de história seriam mais eficazes do que processos jurídicos, por exemplo.

No obstante, tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. El racismo, la xenofobia, la exclusión que sufren los otros hoy en día no son iguales que hace cincuenta, cien o doscientos años; precisamente, en nombre de ese pasado no debemos actuar en menor medida sobre el presente¹⁰ (TODOROV, 2007, p. 58).

Assim, é necessário, de acordo com Todorov, colocar o passado, com auxílio da memória e do esquecimento a favor da justiça, no presente.

É perceptível que essa discussão acerca dos usos e abusos da memória está bastante ancorada no plano coletivo, o que é possível, segundo Paul Ricoeur, pela “constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária” (2007, p. 92). Para Ricoeur, é possível pensar em trabalho de luto de uma comunidade, visto que um povo pode sentir a perda de um território, de seu orgulho ao ser dominado por outro povo, passando, em suma, por acontecimentos traumáticos. Ricoeur assinala que boa parte dos eventos fundadores das nações são acontecimentos deste tipo, violentos e traumáticos, onde um grupo perdedor sofre situações de humilhação. Nesse raciocínio, as celebrações dos acontecimentos fundadores não têm o mesmo significado para os diferentes grupos que formam a nação, sendo execração para uns e comemoração para outros, levando dessa forma a manter-se feridas na memória coletiva. E assim pode-se afirmar que

o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, *excesso* de memória aqui, *insuficiência* de memória ali, se deixa reinterpretar dentro das categorias de resistência, da compulsão de repetição e, finalmente, encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração. O excesso de memória lembra muito a compulsão de repetição, a qual, segundo Freud, nos leva a substituir a lembrança verdadeira, pela

¹⁰ Não obstante, temos que conservar viva a memória do passado: não para pedir uma reparação pelo dano sofrido, mas sim para estar alerta diante de novas situações, contudo, análogas. O racismo, a xenofobia, a exclusão que sofrem os outros hoje em dia não são como há cinquenta, cem ou duzentos anos; precisamente em nome desse passado não devemos atuar em menor medida sobre o presente (TODOROV, 2007, p. 58). (trad. da autora do trabalho).

qual o presente estaria reconciliado com o passado, pela passagem ao ato: quantas violências no mundo valem como *acting out* “no lugar” da lembrança?!(RICOEUR, 2007, p. 92).

É possível pensar na condição da população de descendentes de negros escravizados e também dos povos indígenas do Brasil por esse viés, e entender as feridas que ainda existem na sociedade brasileira. Considerando que em geral a historiografia oficial ignorou ou suprimiu os fatos relativos a esses povos, percebe-se aí a *insuficiência* de memória. Por outro lado, observa-se que há grupos que buscam alterar esse quadro, militando a favor do trabalho de rememoração, que está muito relacionado, como se verá adiante, à constituição identitária coletiva. Dentre esses grupos é possível incluir aqueles escritores afro-brasileiros, que como sublinhado nos estudos de Zilá Bernd, vêm trabalhando em prol de um resgate memorial da população negra do país. A pesquisadora gaúcha, no entanto, alerta sobre a possibilidade de em alguns momentos haver nesse resgate excesso de memória, através de uma “temática obsessional” voltada para o sofrimento infligido aos negros pelos brancos no passado (BERND, 2013, p.37).

3.3 MEMÓRIA PESSOAL E MEMÓRIA COLETIVA

Após pensar sobre *o que* se lembra, é momento de refletir sobre *quem* se lembra ou de *quem* é a memória. Como se viu anteriormente, quando se observou os fenômenos de abuso de memória e abuso de esquecimento, há certa tendência a se pensar em memória coletiva e memória nacional, pensando-se também em identidade de um grupo e identidade nacional.

Quando se dedica a refletir sobre esse aspecto da memória, Ricoeur (2007), examina os estudos de Santo Agostinho, Hurssel e Locke, do lado da fenomenologia da memória individual, e Maurice Halbwachs na defesa de uma memória coletiva. Passa então a indagar:

Não existe, entre os dois pólos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades às quais pertencemos? (RICOEUR, 2007, p. 141).

Por fim, observa que é possível uma atribuição múltipla da memória: a si, aos próximos e aos outros. Cabe aqui apresentar percepções de outros teóricos sobre a atribuição da memória, começando por Maurice Halbwachs, cujo texto, *Memória Coletiva* (1991), é bastante reconhecido quando se trata da análise da memória enquanto pertencente a um grupo.

Para Halbwachs, nossas lembranças são coletivas, mesmo aquelas referentes a eventos que são presenciados individualmente e que à primeira vista possam ser consideradas como lembranças estritamente pessoais:

nossas lembranças permanecem coletivas e elas nos são lembradas por outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 26).

De tal afirmação constata-se que todo indivíduo é um ente social, fazendo parte de mais de um grupo, como o grupo familiar, grupo de amigos, grupo da escola ou trabalho, e cada um desses grupos contribuem para a constituição da identidade desse indivíduo, influenciando em suas lembranças. Segundo, Halbwachs (1991), as opiniões e impressões dos indivíduos são sempre influenciadas pelos livros que lê, pelas conversas que mantêm com os outros, enfim, pela comunidade ou coletividade em que está inserido.

No entanto, muitas vezes os indivíduos não conseguem perceber tal influência, acreditando assim, que suas impressões e opiniões são estritamente pessoais e isso se dá porque “estamos então, tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. ” (HALBWACHS, 1991, p. 47). Estando o indivíduo em diversos grupos, que por vezes são muito diferentes entre si, é possível que as influências de tais coletividades se entrecruzem nele, fazendo com seja mais difícil para esse sujeito perceber a origem de tais influências. Dessa forma, segundo Halbwachs, é comum que existam lembranças que sejam mais difíceis de se acessar do que outras, e isso ocorre pelo fato de que há grupos dos quais se está mais próximo e assim há maior facilidade de se apoiar a memória na memória dos demais integrantes, e por outro lado, há aqueles grupos dos quais se está mais distante, o que dificulta o acesso às respectivas lembranças compartilhadas. Ainda assim a memória é sempre social, sendo

que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Halbwachs supõe dois tipos de memória, uma individual, interna, também chamada autobiográfica; a outra, memória social, externa, que poderia ser chamada também de memória histórica. Em um primeiro momento essas memórias poderiam mostrar-se independentes uma da outra, dado que muitas vezes as pessoas não vejam grande relação entre suas lembranças pessoais e fatos históricos que ocorreram na mesma época. Mas observando-se com maior atenção é possível perceber que os indivíduos são marcados pela época e o lugar em que vivem, por acontecimentos políticos e históricos que ali se passam. Dessa forma, as lembranças do indivíduo também seriam afetadas por tais eventos externos, ainda que eles não consigam perceber claramente tais influências. Assim, Halbwachs postula que hábitos considerados pessoais e que mais tarde serão recordados, carregam também uma memória social:

Aprendo a distinguir, na fisionomia de meus pais, e no aspecto desse período, aquilo que se explica não mais pela natureza pessoal dos seres, pelas circunstâncias tais em que elas teriam podido se reproduzir em qualquer outro tempo, mas pelo meio nacional contemporâneo. Meus pais, como todos os homens, eram de seu tempo e da mesma maneira seus amigos, e todos os adultos com os quais eu estava em contato nessa época (HALBWACHS, 1990, p.59).

É preciso observar, no entanto, que a memória se apoia não em uma sucessão de datas e acontecimentos registrados nos livros de história, mas em “tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto” (HALBWACHS, 1990, p. 60).

Ao distinguir história e memória coletiva, Halbwachs assinala que a história divide a sequência de séculos em períodos, assim como uma peça de teatro, onde um ato sucede o outro. No entanto, na narrativa histórica, os personagens sempre mudam de ato para ato, que representam assim interrupções e mudanças bem marcadas na narrativa, como se um ato, no caso um período, fosse completamente dissociado do outro. Já a memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo, sem interrupções e natural, não há tais linhas de separação, mas “somente limites irregulares e incertos”. Se a história é feita de grandes quebras, diferenças e mudanças, a memória se detém na continuidade e na semelhança (HALBWACHS, 1990, p. 84). Halbwachs postula que os fatos só passam para a narrativa histórica quando saem da

memória coletiva, pois só é necessário recorrer à escrita quando os indivíduos já não são mais capazes de guardar, naturalmente, em suas mentes tais lembranças:

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem (HALBWACHS, 1990, p. 81).

Há, para Halbwachs, uma grande distância entre o indivíduo comum e a nação, e assim a maioria dos acontecimentos históricos que aparecem nos livros de história, por exemplo, em um primeiro momento pouco afetam o indivíduo comum, aquele que não é uma figura pública. Mas, ao mesmo tempo, é preciso perceber que uma nação abriga vários grupos e que

Cada grupo, aliás, se divide e se restringe, no tempo e no espaço. É no interior dessas sociedades que se desenvolvem tantas memórias coletivas originais que mantem por algum tempo a lembrança de acontecimentos que não tem importância senão para elas, mas que interessam tanto mais que seus membros, que são pouco numerosos (HALBWACHS, 1990, p. 79).

A memória é alterada conforme o indivíduo passa a ser mais ativo e consciente dos grupos dos quais faz parte, já que, conforme dialoga com os outros integrantes de seus grupos, o indivíduo altera sua memória pessoal. Halbwachs ressalta, assim, que muitas lembranças só permanecem em um sujeito por conta daquilo que os outros lhe relatam, num momento em que memória e imaginação se entrelaçam. Assim, é possível que alguém, ao lembrar-se de um fato passado, não tenha lembranças completas de tudo o que ocorreu, ainda que supostamente tenha essas imagens em seu subconsciente. Se há outro indivíduo que também tenha informações sobre este fato passado, e caso essas pessoas dialoguem, ambas poderão reconstruir suas lembranças sobre tal fato, ampliando-as com informações emprestadas uma da outra. Isso ocorre porque cada indivíduo guarda informações mais precisas de um ou outro aspecto do passado, deixando outros pontos mais obscuros para si. Dessa forma, a memória é algo que pode ser ampliado coletivamente (HALBWACHS, 1990, p. 77-78). Halbwachs aposta na multiplicidade e no caráter contínuo das memórias coletivas, para ele, a memória coletiva

é o grupo visto de dentro, e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana, que lhe é, frequentemente, bem inferior. Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele se reconhece sempre dentro dessas imagens sucessivas (HALBWACHS, 1990, p. 88).

Além disso, um grupo está em constante mutação, relacionando-se com outros grupos, e enquanto detentor de uma memória, só o é na medida em que consegue manter “os traços pelos quais ele se diferencia dos demais” (HALBWACHS, 1990, 89).

A percepção de que a memória é uma entidade coletiva e sujeita a constantes transformações também é defendida pelo sociólogo Michael Pollak, que em *Memória e identidade social*, analisa as relações entre memória, história e identidade. Pollak trata dos elementos constitutivos da memória, seja ela individual ou social. Os primeiros elementos que constituem a memória seriam os acontecimentos vividos pessoalmente, e em seguida os acontecimentos que o indivíduo não presenciou fisicamente, mas que foram sofridos por algum dos coletivos dos quais faz parte:

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 2).

A memória é constituída também por pessoas, personagens que se sobressaem em uma comunidade e por lugares de memória, aqueles espaços que evocam lembranças nos indivíduos. Pollak destaca, no entanto, que todos esses aspectos constituintes da memória – acontecimentos, pessoas e lugares - podem ser projeções de outros. Se tratam, nesse caso, de “memórias herdadas” (1992, p.2).

Além disso, o sociólogo afirma que a memória é seletiva, não guarda tudo o que acontece, sofrendo influências conforme o momento em que é estruturada, indo ao encontro do que Ricoeur (2007) e Assman (2011) defendem, como já apresentado aqui. Assim, o fato da memória ser alterada conforme influências pessoais, no caso da memória individual, e políticas, no caso da memória coletiva, mostra que a memória é um fenômeno construído. Pollak enfatiza:

Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização (POLLAK, 1992, p. 4-5).

Ao se conceber a memória como algo construído socialmente, é possível relacioná-la à identidade. Entende-se que a alteridade é de grande relevância na constituição da identidade e da memória, já que ambos são caracteres que estão sempre em negociação, flutuantes, sujeitos a transformação. Desse modo a identidade seria

a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 5).

No que se refere à identidade coletiva, o sociólogo destaca a relação com a construção da memória e a delimita como “todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo - quer se trate de família ou de nação - o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência (POLLAK, 1992, p.7). Segundo Pollak, se o trabalho da memória em si for bem feito, bem amarrado, as identidades coletivas e individuais mantêm-se estáveis, sem reconfigurar-se conforme influências ou reclamações de fatores externos.

Fica evidente, desse modo, o caráter conflitivo da memória e, por consequência, da identidade, visto que diferentes grupos reivindicam o conteúdo que deve prevalecer na memória nacional, por exemplo, ou, no âmbito familiar, diferentes partes desejam que determinados fatos sejam lembrados ou não. Não delimitando claramente a diferença entre historiografia e memória coletiva, o autor indaga, então, se o trabalho de muitos dos historiadores não teria sido o de enquadrar a memória nacional, ou seja, determinar quais fatos devem ser inscritos e quais devem ser ignorados na memória nacional (POLLAK, 1992, p. 6-7).

No texto *Memória, Esquecimento e Silêncio* (1989), Pollak volta sua atenção ao estudo de base construtivista da memória, que se dirigiria para a análise do processo e dos atores que participam da constituição da memória coletiva. O autor destaca que a história oral permitiu perceber a existência de memórias subterrâneas ou periféricas, e que estas memórias seriam, de certo modo, subjugadas pela memória nacional, observando-se aí um conflito. A partir de então,

as pesquisas sobre memória e história privilegiaram as análises acerca desses locais de disputa da memória.

Pollak (1989) traz o exemplo de como, na antiga União Soviética, aos poucos, a imagem do governante Stalin mudou, deixando de ser “o pai do povo”, na medida em que seus atos de perseguição política e autoritarismo ganharam visibilidade. Assim, a memória nacional foi alterada por memórias antes silenciadas pelo Estado, memórias que o autor chama de memórias subterrâneas:

Essa memória "proibida" e, portanto, "clandestina" ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória (POLLAK, 1989, p.5).

Pollak ressalta o quanto esta reconfiguração da memória oficial relaciona-se com mudanças políticas, considerando que estas memórias são silenciadas por questões políticas, mas em geral sobrevivem, no meio familiar, a este silenciamento por parte do Estado. A oralidade é então fundamental para a conservação dessas memórias, que resistem ao excesso de discursos oficiais, e logram permanecer vivas. É a oralidade que “transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas”. Essas memórias mantem-se subterrâneas até o momento em que surge uma brecha na memória oficial, a qual procurarão alterar aproveitando-se de alguma oportunidade (POLLAK, 1989, p.5).

Pollak se volta então para o tipo de silenciamento que não ocorre por simples opressão do Estado, mas por conta do sentimento de culpa e vergonha, tanto dos algozes ou seus descendentes, como das próprias vítimas. O autor, utiliza como exemplo o quanto o sofrimento dos judeus nos campos de concentração nazistas foi, de certo modo, apagado das memórias individuais e também nacionais. Isso ocorreu pela busca por adaptação por parte dos judeus, que procurariam assim, não lembrar os antigos algozes de sua culpa. Aconteceu, segundo o autor, também pelo sentimento de culpa que os próprios judeus carregariam em relação à postura de complacência de algumas autoridades judias no período da guerra. Além disso, existem as questões no âmbito individual, em que aqueles que sofreram não querem criar seus filhos e descendentes com esse espectro de sofrimento, acreditando que o melhor é ocultar os

horrores da guerra. Pollak destaca que estas situações conflituosas são ambíguas, bastante problemáticas e podem acabar simplesmente apagadas, antes de fazer qualquer alteração no discurso oficial:

existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, "não-ditos". As fronteiras desses silêncios e "não-ditos" com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos (POLLAK, 1989, p.8).

Pollak também observa que, desse modo, um dos problemas do discurso memorial oficial é o “de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização” (1989, p.9), questão já abordada aqui a partir das análises de Ricoeur.

Por conta da flexibilidade da memória de um grupo, em que dependendo do momento político um fato pode ganhar visibilidade ou ser ocultado, Pollak, ancorando-se em Henry Rousso, prefere o termo memória enquadrada ao termo memória coletiva, de Halbwachs:

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo território (no caso de Estados), eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência e, portanto, absolutamente adequado falar, como faz Henry Rousso, em memória enquadrada, um termo mais específico do que memória coletiva (POLLAK, 1989, p.9).

Pollak (1989) ressalta que há um trabalho de enquadramento da memória, ou seja, a escolha de quais informações merecem espaço na memória do coletivo, justificada por interesses de partes desse grupo. O trabalho de enquadramento nutre-se da história, selecionando os fatos que compõem a memória nacional conforme os embates do presente, sendo que as memórias subterrâneas em algum momento vêm à tona, ainda que sejam oprimidas pelo Estado. Os atores desse trabalho são profissionais, historiadores e sujeitos representativos de grupos civis dentro da sociedade. Tais atores selecionam os testemunhos que têm valor para ser ouvido e representativo da coletividade.

Para Pollak, a memória nacional é constituída por diferentes memórias, conforme os grupos que a sociedade nacional tenha em si. Por vezes essas diferentes memórias são conflitantes, sendo que uma ou outra ficam - dependendo da conjuntura e do enquadramento escolhido - à margem da memória nacional. Assim, sob uma perspectiva construtivista, pode-se observar o trabalho de enquadramento a partir da história dos livros, da escrita, chegando-se

até as memórias subterrâneas. Por outro lado, pode-se também fazer o caminho inverso, a partir da história oral, que privilegia as memórias individuais e

faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais” (POLLAK, 1989, p.11).

A historiadora Aleida Assman também pensa sobre a relação entre história e memória, e propõe outras conceituações nesse âmbito. A autora aponta a existência de uma memória habitada, a saber, uma memória vinculada a um grupo, instituição ou indivíduo, a qual funciona como ponte entre passado, presente e futuro, procedendo de modo seletivo e intermediando valores que resultam em perfil identitário. Há, no entanto, uma memória que se opõe à memória habitada, a memória inabitada: aquela desvinculada de portador específico, que se interessa por tudo, investiga a verdade, suspendendo valores e normas, e que separa radicalmente passado de presente e futuro (ASSMAN, 2011, p. 146).

Assman (2011) acredita que já não faz sentido opor história e memória, mas também não defende a equiparação entre as duas. A autora entende que história e memória são dois modos de recordação e utiliza os conceitos de memória funcional e memória cumulativa para fazer uma análise mais produtiva sobre as relações entre memória e história:

Denominaremos a memória habitada memória funcional. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação de memória cumulativa. (ASSMAN, 2011, p. 147)

É assim que a pesquisadora alemã denomina o que comumente se chama simplesmente de memória, de memória funcional, ou memória habitada, e relaciona a história à memória cumulativa. A autora indica que muitas vezes a memória funcional pode buscar lembranças, momentaneamente esquecidas, no âmbito da memória cumulativa (ASSMAN, 2011, p. 148).

Esta configuração entre memória funcional e memória cumulativa se dá tanto em um modelo de memória individual quanto memória coletiva. Sob essa perspectiva um indivíduo possui lembranças conscientes, que fazem sentido em sua narrativa de vida, e assim compõem sua memória funcional. Há, por outro lado, recordações que não são coerentes ou importantes

para essa narrativa de vida, o que Assman denomina *story*, mas que ainda existem, mesmo que o sujeito não tenha consciência delas. Tais recordações permanecem sem uso em uma espécie de depósito, que pode ser denominado de memória cumulativa (ASSMAN, 2011, p. 147).

Na esteira do que o filósofo Locke observou acerca de identidade e memória, Assman assinala que a produção de sentido das lembranças e assim, a configuração da memória funcional, diz muito sobre a autodeterminação e autointerpretação do sujeito. Ou seja, o modo como se organiza a memória funcional do indivíduo indica o quanto ele sabe sobre si mesmo. Além disso, tal organização se dá conforme tais lembranças produzem sentido:

Lembranças que entram no campo magnético de uma determinada estrutura de sentido distinguem-se dos dados de sentido e das experiências anteriormente disponíveis. A memória produz sentido, e o sentido estabiliza a memória. É sempre questão de construção, uma significação que se constrói posteriormente. (ASSMAN, 2011, p. 149)

Nota-se então que memória cumulativa e memória funcional não se opõem, mas que a primeira, de certo modo, circunda a segunda. Há assim, a ideia de uma estrutura profunda de memória, onde memória cumulativa e funcional seriam planos diferentes desta, e em que as lembranças poderiam transitar.

A autora alerta, no entanto, que em relação à memória cultural, em culturas ágrafas, não se pode pensar em memória funcional, pois só é possível se conservar aquilo que é essencial para a constituição identitária do grupo e decisivo para sua sobrevivência. Já onde a escrita aparece, é possível conservar grande volume de informações, além do que se pode evocar e do que um indivíduo apenas pode recordar, e assim, é a existência de arquivos culturais é viável:

A memória funcional cultural está vinculada a um sujeito que se compreende como seu portador ou depositário. Sujeitos coletivos da ação como estados ou nações constituem-se por meio de uma memória funcional, em que tornam disponível para si uma construção do que teria sido seu passado. A memória cumulativa, por sua vez, não fundamenta identidade alguma. (ASSMAN, 2011, p. 151)

Assman aponta a existência de diversas formas de uso da memória funcional, dando atenção especial para três deles, a saber, a legitimação, a deslegitimação e a distinção. A legitimação tem relação com a memória oficial, com o uso político da memória com o intuito de dominação. A legitimação manifesta-se através de genealogias, por exemplo, visto que é necessário explicar a origem do próprio poder (ASSMAN, 2011, p. 151).

À legitimação se opõe a deslegitimação, uma contramemória inoficial, que mantém postura crítica e subversiva à memória oficial. Conforme as mudanças em relação ao poder político, passa-se do uso da deslegitimação ao uso da legitimação e, assim, da contramemória inoficial à memória oficial (ASSMAN, 2011, p. 152).

Assman salienta o caráter de depósito de recordações da memória cumulativa em relação à memória funcional, chamando atenção para o quanto a memória cumulativa pode ser espécie de corretivo para a memória funcional atual. Segundo a autora, conforme a memória funcional possua recordações demais, pode ser reconfigurada recorrendo à memória cumulativa. Por isso é importante o livre acesso entre a memória funcional e a memória cumulativa, visto que se há alguma barreira entre as duas, a memória funcional pode ficar estagnada (ASSMAN, 2011, p. 154)).

A memória cumulativa, como a memória funcional, não é algo natural, necessitando de instituições como museus, arquivos, bibliotecas e memoriais, para se apoiar. É importante para uma nação que haja esse tipo de memória, que permita assim, a renovação da memória funcional:

a memória cumulativa como que constitui, enquanto contexto das diversas memórias funcionais, o próprio horizonte externo a elas, a partir do qual as estreitas perspectivas em relação ao passado podem ser relativizadas, criticadas e transformadas (ASSMAN, 2011, p. 154).

A proposta de Assman indica então que a memória, seja ela funcional ou cumulativa, pode ser atribuída tanto ao indivíduo quanto à coletividade. É possível pensar em diversas memórias cumulativas e funcionais, conforme a existência de diversos grupos, ou seja, retomando os pressupostos de Halbwachs, pensar em tantas memórias coletivas conforme a quantidade de grupos dos quais os indivíduos participam simultaneamente, sendo ponto de entrecruzamento de diversas influências de tais grupos. Pode-se compreender também a existência de uma memória cumulativa e uma memória funcional nacional, que abriga diferentes memórias coletivas. Além disso, as lembranças transitam da memória cumulativa para a memória funcional nacional – e vice-versa - conforme a ideologia dominante se altera e seleciona aquilo que deve ser recordado e aquilo que deve ser mantido em esquecimento de reserva, ou nas palavras de Pollak (1989), enquanto memórias subterrâneas, prontas para emergirem conforme as brechas no discurso oficial apareçam. Nesse processo de seleção e

construção memorial é preciso então atentar para os abusos de memória e abusos de esquecimento, bem como se efetiva a memória comandada.

Depois desta longa reflexão acerca da memória, é importante, então, observar de que modo os processos mnemônicos se apresentam dentro da narrativa *Oboé*, em que medida pode se perceber em tal obra a presença de uma memória subterrânea que insiste em ser reconhecida para além da memória de um grupo constantemente ignorado na história brasileira, silenciados pelos excessos de esquecimento efetivados na memória nacional.

3.4 RESGATE MEMORIAL EM *OBOÉ*

A narrativa de *Oboé*, como se mostrou no capítulo anterior, se constitui em um relato de um homem prestes a completar 86 anos a um “doutor”. Em tal diálogo, muito próximo de um monólogo, (já que o leitor não tem acesso às falas desse doutor, só as supõe através das falas do narrador), há uma rememoração com a qual o narrador busca “alumiar as névoas do passado”, compreender o que se passou em sua vida, de homem negro que por conta de seu oboé viveu de modo distinto da maioria dos negros de sua época.

O relato desse oboísta é permeado por certa melancolia, tanto quando comenta sobre sua vida pessoal e sobre sua família, como quando faz reflexões sobre as condições de vida dos negros brasileiros em geral. Isso porque, como já assinalado anteriormente, as experiências individuais se mesclam com as transformações sociais do entorno do narrador, como por exemplo, a chegada de imigrantes alemães à fazenda onde vivia, que mudou completamente sua trajetória.

Assim, o desvio de vida, “absurdo”, segundo o narrador, foi motivado pela convivência com os alemães e o aprendizado sobre oboé. Em uma primeira leitura talvez se poderia pensar que é esse desvio torna esse narrador triste, melancólico, mas algumas passagens, como a que aparece a seguir, fazem repensar essa suposição. O narrador fala, em determinado momento, sobre suas apresentações para a sinhozinha e seus amigos, na capela da fazenda, e destaca que nem seu pai nem sua mãe conseguiam entrar no espaço para vê-los. Relata também que dada à sua vida de sucesso como músico, por muito tempo a lembrança de sua mãe ficou ofuscada, ao contrário da lembrança do pai, a quem sempre mencionava, como bom músico, apesar de não ser alguém com instrução formal. Enfatiza, no entanto, que nunca ninguém deu atenção ao que

falava sobre seu pai e ele nunca foi chamado para cantar na capela, nem reconhecido como músico. Diante de tais observações, ele constata:

Veja que o chão de minha vida é ruim, terreno demais malcultivado. Depois, tem ainda a menina Liddy Anne, que abriu cortejo para muita vergonha nesse meu existir, em assunto de corpo; muito desvio. Por isso, fui condenado a não iniciar caminho comum, como os camaradas e suas pretas com quem casavam e tinham filhos, enfrentando juntos o mundo, quase sempre comandado pelos brancos.

Sem oboé minha vida seria um brejo, com rumo pra nada: sem poder andar no barro, porque mole; sem conseguir singrar água limpa (CAMARGO, 2014a, p. 52).

O comentário sobre o envolvimento com a menina alemã, logo após assinalar aspectos negativos de sua vida, e as observações seguintes sobre o modo como sua trajetória diferiu das dos demais negros, podem induzir à percepção de que tal desvio por convívio com os alemães foi causa de sua tristeza. No entanto, o narrador mostra que aprender a tocar o oboé, resultado do convívio com os alemães, lhe trouxe melhorias, que a vida sem eles seria pior. Quer dizer, é possível depreender de tal passagem, que esse “terreno ruim” que menciona, remete às condições de vida que ele e sua família tinham, decorrentes da falta de oportunidades com a qual negros tinham que lidar. Talvez por isso, “malcultivado”. A melancolia decorre da percepção de que, mesmo que tenha conseguido uma vida melhor por causa do sucesso como oboísta, havia ainda a consciência de que a maioria dos seus não tinha a mesma oportunidade, continuavam quase paralisados pela desigualdade social e racial do país. É essa desigualdade que poderia a produção artística de muitos negros, desvalorizando-a, forçando a simples adesão à cultura europeia e o afastamento da cultura negra. Por isso o narrador exorta o seu ouvinte a conhecer a história dos negros brasileiros, comparando-a com o som melancólico do oboé:

Lembra muito sofrimento; só depois se ilumina e segue alegre. Semelhança muita com o viver de preto. O doutor conhece?

- Tente conhecer; talvez sirva para entender a complicação da vida de muito preto que neste Brasil existiu e se afundou na branquidão da Europa para poder afirmar que também era gente. Sem oboé – como exemplo – eu seria coisa? Não, doutor! Não! (CAMARGO, 2014a, p. 60)

Ainda que aponte o aspecto positivo da convivência com os alemães, percebe-se que o narrador busca mostrar em seu relato que, mesmo percebendo-se como um tanto “desbotado”, no passado já teve “a sua cor” (CAMARGO, 2014a, p. 37). Assim, durante toda a narrativa o narrador recupera lembranças que remetem ao seu contato com os alemães e o oboé, mas

também lembranças de sua infância enquanto menino negro, filho de pobres trabalhadores rurais. É dessa forma que a narrativa de *Oboé* traz uma memória negra.

Memória individual, na medida em que apresenta as lembranças de um homem prestes a completar 86 anos que busca recordar para compreender, e assim traz à tona detalhes de sua infância no campo. Memória social, por apresentar, como já detalhado no capítulo anterior, fatos e personagens importantes da história negra brasileira, e especialmente dos negros dos arredores de Bragança Paulista, cidade de origem de Oswaldo de Camargo. Fica claro na narrativa que as lembranças do narrador são sempre atravessadas pelo seu entorno, ou seja, há um entrelaçamento da memória individual e da memória social.

3.4.1 Memória social

Lembrando aqui das observações de Halbwachs (1997) de que o indivíduo, enquanto ser social, faz parte de vários grupos, observa-se que o narrador de *Oboé* mostra os conflitos que traz por ter participado de dois grupos contrastantes, a saber os alemães e os trabalhadores negros da fazenda. Assim, se percebe que a narrativa traz recordações dessas diversas memórias. Primeiro, memória familiar, lembranças do pai, da mãe e do irmão, vivendo em meio ao racismo e à desigualdade social, mas também do carinho e cuidado recebido da mãe:

Meu pai era mais vistoso que minha mãe. Mas minha mãe é que me punha no colo para tirar bicho-do-pé ou raspar, com um caquinho de telha, a piririca que me entranhava na canela de moleque magrinho. Doutor, vejo hoje, quase em choro: minha mãe era mãe (CAMARGO, 2014a, p.51).

Depois, memória da comunidade interiorana, origem das recordações dos causos, das cantigas folclóricas, como a de “Antoninho e o pavão do mestre”, história do folclore popular que o narrador mescla com sua vida (CAMARGO, 2014a, p. 87), dos cultos religioso ao Beato Nego Vito, primeiro padre ex-escravo brasileiro, a quem se atribui milagres. E também a memória do convívio com os alemães, a menina Liddy Anne, sua mãe Frau Divina e seu tio Engel, que muito ajudaram o narrador. Há também a memória de grupos dos quais o narrador participou depois de adulto, como as associações de intelectuais negros, especialmente de Pretéu, de onde se destaca Noé, que muito marcou Cicinho, pelo conhecimento que tinha e pelo

que lhe ensinou. Assim, ao recordar sua vida, entrelaçam-se as lembranças desses diversos grupos, dando origem à memória pessoal e constituindo a identidade do narrador.

Importante observar também o modo como os fatos históricos interferem na vida do narrador, e assim, em sua memória. Como exemplo, a vinda de imigrantes europeus, que conforme aponta a historiadora Lilia M. Schwarcz, ocorreu a partir de 1850 no Brasil, primeiramente como “alternativa ao braço escravo” e depois, a partir de 1860, também como uma busca de “branqueamento da população, apregoado pelas teorias científicas da época” (2015, p. 275-276). O efeito desse racismo e desprezo na população negra após a abolição da escravatura, em 1888, são claramente observados em *Oboé*, mesmo que haja pouca menção direta à escravidão e a abolição.

Aqui vale também trazer os comentários de Schwarcz sobre o momento pós-abolição, que frisa que a abolição não “priorizou uma política social de inclusão desses grupos, os quais tinham poucas chances de competir em igualdade de condições com os demais trabalhadores, sobretudo brancos, nacionais ou imigrantes.” (2015, p. 342). As teorias científicas promoviam o racismo, e assim, faziam os negros libertos carregarem um fardo pesado, na medida em que, “após a Abolição, as populações de origem africana foram marcadas por um racismo silencioso, mas eficaz, expresso por uma leitura hierarquizada e criteriosa das cores.” (Schwarcz, 2015, p.344). A vida dos negros no campo, cenário principal da narrativa de *Oboé*, é assim comentada por Schwarcz:

Trabalhadores negros se misturaram à população camponesa, aderiram ao modo de vida caipira e caboclo de São Paulo, tomaram parte na produção agrícola das fazendas de Minas Gerais, assim como atuaram na economia açucareira e na cultura do algodão no Nordeste. Evitavam a vida sedentária e viviam em torno dos ‘mínimos vitais’. Uma cultura dirigida para a produção dos pequenos excedentes, tanto comerciais como alimentares; uma sociabilidade construída na base de relações de vizinhança e das reuniões nos arraiais, vilas e bairros rurais (2015, p.344).

É essa sociabilidade que é retratada na narrativa de Oswaldo de Camargo, remetendo, como se verá adiante, à biografia do autor. Por hora, ressalta-se as marcas dos fatos políticos nacionais na memória do narrador.

3.4.2 Memória herdada

Ainda tratando do caráter coletivo da memória do narrador, nota-se que em vários momentos ele não se vale das próprias recordações e que parte dessa memória chega ao narrador pelo que ele ouve falar ou que lê. Em algumas passagens o narrador comenta, por exemplo, sobre fatos que ele não vivenciou, ou que vivenciou alguns fragmentos, mas que depois de adulto obteve mais informações sobre o que ocorreu. Exemplo disso é quando fala da região do Vale dos Castelos e do casarão da Sinhazinha, lembrando que algumas informações que ele conta sobre o tema foram tiradas da internet por Julinho, afilhado do narrador (CAMARGO, 2014a, p. 49). Ocorre algo parecido quando o narrador comenta sobre os negros que buscavam obter instrução:

Acho que os pretos de Pretéu, em represália pela maioria dos irmãos que, nascidos no Vale, ali findavam analfabetos, sem prestígio nas fazendas da região, ignorando todas as letras com que se lê e entende igualdade, direitos, etc., resolveram invadir, com o saber, o mundo branco, que vivia em civilização mamada da Europa. Isso não meditei naquele tempo, que eu era ainda muito menininho, mas ouvi contar e conheço comentário em trabalho de faculdade, dissertação, tese, essas coisas (CAMARGO, 2014a, p. 55).

Há também nessa passagem a referência ao movimento de resgate da memória negra que vem ocorrendo no meio acadêmico brasileiro, especialmente a partir da instituição da Lei Nº 10.639. Resgate do qual o narrador participa ativamente, ao fornecer informações quando procurado por universitários que pesquisavam “porção de existência vivida no Vale dos Castelos”, com intuito de “revirar história desprestigiada de velho, esquadrihar além do que o próprio sabe.” (CAMARGO, 2014a, p.116). Nesse sentido, considerando aqui as reflexões de Pollak (1989,1992) observadas anteriormente, percebe-se que a obra retrata a “memória herdada” do narrador e também o despontar de uma memória negra subterrânea até então marginalizadas pela memória nacional. Esse resgate ocorre, em grande parte, através da oralidade, daquilo que os mais velhos, como o narrador de *Oboé*, conseguiram guardar do que ouviam quando jovem, e agora têm oportunidade de transmitir pela oralidade e pela escrita. Nos termos de Assman (2011), se vê a passagem dessas lembranças da memória cumulativa para a memória funcional.

Considerando as observações de Schwarcz (2015) sobre as teorias científicas racistas que prevaleceram no Brasil e no mundo no início do século XX, e que levaram à busca por mão de obra europeia e marginalização da população negra, é possível pensar na forma como essa

ideologia racista da classe dominante manipulou a memória social brasileira, através tanto do discurso histórico como do discurso literário.

Nesse sentido, o resgate memorial feito em *Oboé* aproxima-se do que Ricoeur (2007) denomina dever de memória, na medida em que recorda figuras oprimidas pelo racismo e ignoradas na memória nacional, por exemplo, os caipiras como o pai do narrador, cuja arte pouca atenção recebia e também os intelectuais que trabalhavam em prol das associações culturais negras. Assim, esse insistente ato de recordar, fazendo-se questão de detalhar nomes e datas, parece seguir um desejo de justiça para aqueles que já não estão mais aqui.

3.4.3 Dever de memória

Lembrando dos alertas de Ricoeur e Todorov (2007) sobre a possibilidade de o dever de memória incorrer em abuso de memória, é preciso questionar se não se poderia compreender *Oboé* nessa perspectiva. A leitura que se faz aqui é de que, ao contrário do que Todorov postula, afirmando que alguns grupos buscam constantemente se colocar como vítimas, em uma busca exagerada pelo passado, nota-se que a narrativa de Oswaldo de Camargo, ainda que mostre o sofrimento e a injustiça pelas quais passou a população negra brasileira, enfatiza o negro enquanto protagonista de sua história, buscando se organizar e progredir apesar das dificuldades, e não apenas como vítima. Além do mais, a forma como apresenta as relações entre negros e brancos, especialmente entre os alemães e o narrador também faz rejeitar a ideia de que a narrativa traga apenas revanchismo. Ademais de mostrar o carinho com que o narrador era tratado por Frau Divina e Engel, cujo nome o narrador destaca a tradução do termo alemão para “anjo” (CAMARGO, 2014a, p. 130), coloca-se também esses personagens alemães comentando criticamente a realidade brasileira, como o faz Frau Divina em relatório que o narrador encontra depois de adulto: “muito estranha esta terra; aqui se mistura tudo, na vida, no coração. Mas – noto o tempo todo – a humildade dessa gente é inexplicável; humildade é o que mais se vê nela, e nem um pouco misturada.” (CAMARGO, 2015, p. 120).

Em outra passagem se indaga sobre a realidade de Sinhazinha, dona da fazenda de quem o narrador guardaria mágoa pela forma como tratava seus pais, observando que talvez até ela tivesse seus sofrimentos, denotando-se a humanização de tal personagem, no lugar de configurá-la simplesmente como vilã:

Mas serve para ilustrar que Sinhazinha também sofria. E tinha lá dentro seus becos escuros.

Quem sabe o que morava no íntimo da senhora Maria Emília do Santo Céu? Por que tão cega e surda em assunto de conhecer – além do humílimo trabalho deles – a vida dos pretos colonos? (CAMARGO, 2014a, p. 115).

Percebe-se, desse modo, a recusa ao desenvolvimento de uma narrativa maniqueísta, onde negros e brancos simplesmente se opõem como forças contrárias. Em *Oboé*, como se verá adiante, as relações interculturais são fundamentais para a constituição da identidade do narrador, a qual se faz no “diálogo com o outro”.

Havendo esse diálogo, afasta-se do revanchismo que é característico do abuso de memória. Há sim a busca por resgatar uma memória silenciada, para poder melhor compreender o passado e assim realizar o trabalho de luto necessário para se chegar a uma memória apaziguada, feliz.

Entende-se por fim, que ao resgatar do esquecimento figuras como José Antunes Veríssimo, fundador da Sociedade Propugnadora Luiz Gama, os músicos Frutuoso e Galdino Cavaquinho e o poeta Catulo da Paixão Cearense, bem como organizações tal qual o Clube dos Escravos e a Frente Negra, além de trazer cantigas populares do interior paulista, *Oboé* configura-se como receptáculo de uma memória negra, memória que, como observou-se, foi silenciada, mantendo-se subterrânea por muito tempo.

3.4.4 Trabalho de luto e memória feliz

No que diz respeito à memória pessoal, é interessante retomar as observações de Ricoeur (2007), em que o filósofo francês assinala que a rememoração é essencial para o trabalho de luto, que por sua vez poderia levar a uma “memória feliz”. É possível observar que em *Oboé* o narrador recorre à rememoração para compreender sua vida, buscando alegrias no passado, já que no presente é um homem triste. Esse processo de rememoração não começa apenas no diálogo com o “doutor”, mas vem desde o momento em precisou recuperar alguns fatos do passado para contribuir para as pesquisas acadêmicas de alguns estudantes, sobre a região em que viveu. Foi a partir dessa requisição que ele começou a recuperar esse passado, inclusive voltando à antiga fazenda e buscando documentos que lhe ajudassem a resgatar informações. Desse trabalho resultou quase um livro onde o narrador juntou “memória e indagações”, que lhe “afligiram mais de quarenta anos”, sobre a fazenda em que cresceu e sobre o início de seu contato com o oboé. (CAMARGO, 2014a, p.115).

Além disso, observa-se que em *Oboé* mostra-se a memória como um processo, que se altera conforme o presente da rememoração, isso porque em diversos momentos o narrador assinala que só depois de adulto teve acesso algumas informações sobre sua região, por exemplo, como também as informações mais detalhadas sobre a vida de Liddy Anne e sua mãe Frau Divina. Quer dizer, sua memória, jogo entre recordação, imaginação e esquecimento, transforma-se conforme a interação com novas informações, com aquilo que troca com terceiros.

Assim, o narrador está em processo intenso e de certo modo já prolongado, de recordação. A forma de dialogar com o “doutor”, inclusive faz pensar na relação entre um paciente e um psicanalista, enfatizando essa busca por uma cura, pelo trabalho de luto. Como se viu com Todorov (2007) e Ricoeur (2007) rememorar, realizando assim o trabalho de luto, é necessário para sair do estado de melancolia e atingir a memória feliz. Parece ser esse o caminho feito pelo narrador de *Oboé*.

Ao final da narrativa, quando enfatiza o quanto Noé, Liddy Anne e Frau Divina foram fundamentais em sua vida, por estarem associadas ao aprendizado do oboé, mostra-se certo apaziguamento em relação aos conflitos em relação às influências de diferentes culturas em sua vida. Quer dizer, o narrador ao assumir no final de seu relato, que Noé, seu professor de música negro, e as alemãs Liddy Anne e Frau Divina tiveram igualmente influências positivas sobre ele, mostra perceber que isso já não é dado recusado em sua memória.

Quanto ao alcance da memória feliz, ainda que a narrativa não traga afirmações e certezas, insinua-se que ela pode ser alcançada. Isso considerando aqui duas passagens em que o narrador cria metáforas utilizando a música. A primeira, quando fala da canção *Passacaglia* e a compara com a trajetória dos negros: “Lembra muito sofrimento; só depois se ilumina e segue alegre. Semelhança muito com viver de preto. O doutor conhece?” (CAMARGO, 2014a, p. 60). A outra metáfora aparece já ao final da narrativa e se trata da reprodução de algo que Noé havia falado para o narrador, de que “se algum instrumento fala de verdade, com música, era o que eu tocava – madeira, preto, levinho -, e que expressa tão bem melancolia e suavidade, talvez o hálito infantil da esperança” (CAMARGO, 2014a, p. 132). A primeira passagem mostra que após a tristeza, surge a alegria na vida dos negros. Quer dizer, se em boa parte da narrativa se apresentou uma triste parte da vida do narrador e dos negros ao seu redor, talvez o que venha a seguir seja alegre. Na segunda, pensando-se que o título da obra é *Oboé*, observa-se que a narrativa então, além de trazer melancolia, como se vê, pode trazer também exprimir esperança.

Ainda que traga melancolia em seu relato, não se pode esquecer que o narrador Cicinho tem uma trajetória de sucesso, que teve ao seu redor pessoas que o amaram e ajudaram. No

entanto, a narrativa não parece ter como objetivo dar respostas e certezas para as indagações colocadas pelo narrador. Sabe-se que ele não está fazendo um relato completo, algo detalhado e construído para explicar tudo o que passou na sua vida, tanto que ele mesmo menciona fatos que pode contar em outro momento, em um próximo encontro com o “doutor”:

Num templo onde não cabia mais gente, a cerimônia fúnebre do Dr. Basileu, irmão do prefeito, cidadão tuiense muito querido, deu ensejo ao meu oboé. Então – inesperado – nosso retrato inteiro na *Folha do Val* e promessa de chamar meu pai para mostrar alguma cantoria dele, etc. Mas isso eu narro ao doutor em outro encontro, levando bastante minúcia, acréscimos (CAMARGO, 2014a, p.88).

Alicerçada em vestígios, aquilo que sobra da recordação e do esquecimento, o relato desse oboísta deixa questões em aberto. A imaginação, no auxílio da recordação, é mencionada com alguma frequência, e a própria capacidade de armazenar fatos do narrador é posta em dúvida, a memória já está “gasta” e talvez não possa recordar tudo que quer (CAMARGO, 2014a, p. 39). Essa imaginação atua onde há esquecimento, e o esquecimento, por sua vez, não ocorre apenas pela falha da memória do narrador, mas pelo fato de muito do que ele busca rememorar ter ficado à sombra da memória nacional, especialmente por dizer respeito à população negra, constantemente marginalizada.

Esses aspectos, então, levam ao exame da configuração narrativa de *Oboé* considerando os vestígios memoriais, observando as relações entre a rememoração e a imaginação, a qual auxilia a lidar com as lacunas deixadas pelo esquecimento.

4 VESTÍGIOS MEMORIAIS E NARRATIVA

O ato de rememorar, como se viu no capítulo anterior, está intimamente articulado à imaginação, a qual também possibilita a visualização e a compreensão das experiências passadas através do ato de narrar no presente. A recordação trabalha sempre conjuntamente com o esquecimento, uma vez que para manter e resgatar determinadas lembranças é necessário esquecer outras, sendo impossível conservar tudo o que ocorreu no passado.

Desse modo, conforme se observou através dos estudos de Paul Ricoeur (2007) e Aleida Assman (2011), a memória não consiste apenas em espécie de armazenamento, mas no entrelaçamento da recordação e do esquecimento. Ainda que momentaneamente esquecidas, algumas lembranças permanecem em estado de latência em um “esquecimento de reserva”, prontas para serem resgatadas, como se viu com Ricoeur (2007). Assim, é o contexto do presente que norteia a organização da memória, o que deve ser recordado e o que deve ser esquecido.

Entre o esquecimento e a memória, por conseguinte, sobram vestígios, traços, restos de algo que não pode ser reconstituído integralmente. Narrativas sobre o passado podem constituir-se, assim, a partir desses vestígios, selecionados conforme o contexto do presente em que se narra. Conforme bem aponta Zilá Bernd, se a memória “é um receptáculo de resíduos memoriais, a literatura também o é”. (2013, p. 53).

O conceito de vestígio, que pode aparecer também como rastro ou indício, “remete a sinais deixados pelos pés, pisada, pegada, rastro e, no sentido figurado, indício, resquício, resto, ruína” (BERND, 2013, p. 50). A ideia de vestígio é trabalhada de diversas formas por teóricos como Paul Ricoeur (2007), Aleida Assman (2011), Jacques Le Goff (1990) e também por Walter Benjamin (1989) em cujas obras traduzidas aparece o termo rastro, e por Carlo Ginzburg (2005) que por vezes utiliza rastro ou indício.

Bernd fala de vestígios memoriais, pensando na reconstituição da memória “a partir de ruínas, de detalhes esquecidos.” (2014, p. 211). Vestígio, remetendo à precariedade, à marca presente de algo que está ausente; memorial, derivado de memória, remetendo ao que traz memória (2014, p. 141). Percebe-se que a autora fala de vestígio memorial pensando em um conceito amplo, não remetendo apenas ao gênero literário memorialístico.

4.1 VESTÍGIOS

O filósofo Walter Benjamin, em *Paris do Segundo Império* (1989), fala sobre o trapeiro, figura que aparece como reflexo da importância dada aos dejetos nas áreas urbanas, e compara-o ao literato, observando que “cada um que pertencesse à boemia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo”. O trapeiro é o sujeito que retira seu sustento do lixo, marginalizado, mas ainda fruto da sociedade, vivendo dos restos da mesma, sendo assim aquele que pode examinar de perto os vestígios da sociedade moderna e que faz pensar sobre o limite da miséria humana na modernidade (BENJAMIN, 1989, p.17). Nesse sentido, o literato pode muitas vezes ocupar um papel semelhante ao do trapeiro, na medida em que pode dedicar tempo a examinar os vestígios da sociedade e a partir disso escrever sobre a mesma.

Próximo ao trapeiro está também o *flâneur*, outra figura da qual trata Walter Benjamin ao analisar a escrita de Charles Baudelaire. O filósofo descreve o ambiente em que o poeta francês vivia como um lugar ameaçador, em que se convive com estranhos, sem chegar realmente a conhecer os outros indivíduos da multidão, um ambiente onde a “massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Nesse ambiente e época, as pessoas vivenciavam uma situação nova, a de ter que estar com estranhos em um mesmo ambiente – trens, bondes — por tempo significativo, mas sem manter diálogo algum, o que levava à certa inquietação e desconfiança diante desses estranhos. Em tal contexto, as fisiologias, que traziam detalhamento acerca dos tipos sociais da cidade através de um discurso inofensivo, surgem como gênero de sucesso, por “afastarem essas noções inquietantes” sobre os outros (BENJAMIN, 1989, p. 36). De acordo com Benjamin, o *flâneur*, sujeito errante, vadio e observador, seria herdeiro dessa época de sucesso das fisiologias, carregando o dom de conhecer e identificar facilmente os “tipos” da cidade e desse modo desempenhando um papel de detetive:

se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor (BENJAMIN, 1989, p. 38).

É nesse contexto que surge o romance policial, tendo Edgar Allan Poe como um de seus principais autores e que, conforme aponta Benjamin, influenciou a escrita de Baudelaire. De acordo com o filósofo alemão, “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 1989, p 41),

condizendo com a lógica capitalista e das grandes massas na era moderna, que impunha um apagamento dos vestígios dos indivíduos na cidade grande.

Diante desse cenário, a burguesia buscava compensar esse apagamento dos vestígios investindo em ambientes decorados com objetos e superfícies propícios a guardar as marcas de todo e qualquer contato, isto porque seria “questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios” (BENJAMIN, 1989, p. 43). O proletariado, por sua vez, também resistia a esse apagamento como podia, recusando-se a aderir à numeração dos imóveis da cidade, percebida como mais uma forma de regulação na cidade grande. Assim, na medida em que volta sua atenção para esses vestígios que resistem ao apagamento da sociedade moderna, o literato, está próximo ao trapeiro, ao *flâneur* e ao detetive.

A criação da fotografia, segundo Benjamin, aparece como um marco nessa história, por permitir “registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano” (1989, p. 45). Jaime Ginzburg, professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo (USP), ao analisar essa passagem do texto de Walter Benjamin, comenta que a fotografia “seria um caso extremo de concretização do rastro” na medida em que carrega em si um objeto cheio de historicidade, a imagem de algo ausente, cuja interpretação está condicionada às situações do presente (GINZBURG, J., 2012, p.115).

Jeanne Marie Gagnebin, em *Apagar os rastros, recolher os restos*, também analisa a ideia de rastro na obra de Walter Benjamin, e observa que na reflexão do filósofo alemão, rastro remete “à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro.” Para Gagnebin, a fragilidade é essencial à ideia de rastro, visto que “ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala.” (2012, p.27). A autora se baseia no filósofo Emmanuel Lévinas (1993) para enfatizar outra característica importante do rastro: ser um signo aleatório e involuntário, “algo que excede a vontade consciente do sujeito”. É nesse sentido que os rastros devem ser objetos da atenção do historiador (GAGNEBIN, 2012, p. 32).

A partir dessas caracterizações do conceito de rastro e também dos paralelos entre o detetive e o literato traçados por Walter Benjamin em *Paris do Segundo Império* (1989), Gagnebin concebe que assim como o escritor, o historiador se aproxima do detetive ao procurar pelos rastros dos ausentes da história oficial, interessando-se “sobre o que podem revelar rastros

conhecidos como signos de algo que ficou sem que sejam frutos de uma intenção explícita. ” (2012, p.33). Remete-se então à metáfora do trabalho do arqueólogo, que procura, nas variadas camadas do presente, vestígios do passado, e assinala-se que o historiador, assim como o arqueólogo, “deve ficar atento a pequenos restos, detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado” (GAGNEBIN, 2012, p. 34).

Semelhante reflexão apresenta Carlo Ginzburg, em *O fio e os rastros* (2006), em cuja introdução o autor postula seu interesse pela relação entre o fio (narrativo) e os rastros, observando que como historiador, busca contar histórias reais servindo-se dos rastros. Ele afirma ainda que “os historiadores (assim como os poetas) têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama de nosso estar no mundo” (GINZBURG, C., 2006, p. 14). Na obra citada, Carlo Ginzburg analisa narrativas sobre fatos históricos e mais do que observar a veracidade do narrado, comparando com outros relatos sobre os mesmos fatos, examina a postura do narrador diante deles: seus silêncios sobre alguns aspectos e enfoque em outros ângulos dos acontecimentos. O historiador italiano defende em tal obra “a consciência de que nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e ruínas” (GINZBURG, C., 2006, p. 40).

Aleida Assman (2011) segue na mesma linha e analisa a relação entre narrativa e vestígio, bem como o modo como a história trata de tal relação. Ela identifica o vestígio como uma das mídias de memória, assim como a escrita, a imagem e a oralidade. Primeiramente a autora discorre sobre a escrita enquanto mídia de memória desde a Antiguidade, quando os textos eram considerados como meio mais seguro para salvar algo do esquecimento. Depois assinala o modo como na Renascença o otimismo em relação às letras começa a decair, na medida em que filólogos e antiquários tomavam conhecimento da possibilidade de adulteração e falsificação de documentos escritos (ASSMAN, 2011, p. 213). A esse fator soma-se a profusão de publicações escritas com o desenvolvimento da imprensa, o que faz com que a sobrevivência da memória através da escrita dependesse também de questões sociais, de critérios de seleção de quais textos ficariam para a eternidade.

Assim, segundo Assman, a partir do século XVIII a confiança na força conservadora dos textos se dilui ainda mais, e uma nova ponte é construída “sobre o abismo do esquecimento em direção ao passado”, e essa ponte se alicerça não mais nos textos, mas nos vestígios (2011, p. 221). Assman aponta o surgimento de uma nova consciência sobre o discurso histórico, em

que se entende o trabalho conjunto do esquecimento e da recordação para a sobrevivência da memória. Ou seja, há a compreensão da necessidade do esquecimento de parte das informações e de que o discurso histórico não pode guardar todos acontecimentos, e assim, sobram os vestígios, como “signos duplos no sentido de que atrelam indissociavelmente a recordação ao esquecimento”. Desse modo, há uma nova forma de se examinar o passado:

Vestígios, em comparação com os textos, possibilitam um acesso completamente diverso ao passado porque incluem as articulações não verbais de uma cultura passada – as ruínas e os elementos remanescentes, os fragmentos e cacos -, bem como resquícios da tradição oral. (ASSMAN, 2011, p. 225)

Jacques Le Goff apresenta uma análise muito próxima à reflexão de Assman sobre as formas de estudar o passado, especialmente no que concerne a esse deslocamento da atenção dos textos para os vestígios, que podem ou não ser escritos. Ele inicia essa análise distinguindo o desenvolvimento da memória entre sociedades ágrafas, para as quais pensa na existência de uma memória coletiva; e nas sociedades em que há escrita, para as quais pensa em memória social (LE GOFF, 1990, p. 428). A partir de estudos sobre sociedades ágrafas da África e da Ásia, o historiador nota que em geral nessas comunidades há um indivíduo – chefes de família, idosos - responsável pela transmissão da memória. De acordo com Le Goff, a transmissão da memória através desses “homens-memória” não se dá de forma mecânica, palavra por palavra, mas sim privilegiando a liberdade e as possibilidades criativas nas narrativas memoriais. Além disso, autor aponta que há em algumas sociedades certa recusa à transcrição de determinados saberes, pela percepção de que a escrita enfraqueceria a memória e também pela intenção de restringir o acesso a essas informações. Assim, Le Goff entende que “a transmissão de conhecimentos considerados como secretos e a vontade de manter em boa forma uma memória mais criadora que repetitiva” são razões da vitalidade da memória coletiva nas sociedades ágrafas (LE GOFF, 1990, p. 431).

Quando há o desenvolvimento da escrita, segundo o autor, surgem dois tipos de meios de memória, sendo o primeiro, “a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável” (LE GOFF, 1990, p. 432); e o segundo tipo relacionado ao “documento num suporte especialmente destinado à escrita” (LE GOFF, 1990, p. 433). Os documentos têm como funções principais o armazenamento de informações e também a passagem da esfera auditiva à visual, que permite, por sua vez a análise e organização das informações (LE GOFF, 1990, p.434). Le Goff observa que antes do século XIX os

historiadores percebiam esses dois tipos de materiais da memória como muito distintos um do outro, sendo os monumentos “tudo aquilo que pode evocar o passado” estando geralmente ligados à perpetuação de uma sociedade histórica: obras arquitetônicas, esculturas e também obras funerárias, que buscam fazer recordar um indivíduo; e os documentos que, por sua vez, teriam como principal característica ser um testemunho escrito e não trazer a intencionalidade do monumento (LE GOFF, 1990, p.536).

Essa visão acerca dos monumentos e documentos muda com o passar do tempo, principalmente a partir do final do século XIX, quando os documentos passam a ser mais valorizados pelos historiadores (LE GOFF, 1990, p.538). Assim, com a escola positivista, há o que Le Goff descreve como triunfo do documento sobre o monumento. Entretanto, a percepção sobre os documentos também se altera e é possível perceber que começa a surgir o interesse pelos vestígios:

Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história (COULANGES apud LE GOFF, 1990, p. 539).

Assim, na medida em que o documento se sobrepõe ao monumento, enquanto objeto do historiador, amplia-se o conteúdo do termo documento, movimento que Le Goff percebe como uma revolução documental. Esta revolução documental é acompanhada por outra mudança, em que a história deixa de se basear apenas em grandes homens e grandes acontecimentos, e passa a se interessar pelas grandes massas, por todos os homens (LE GOFF, 1990, p. 541).

Com essa revolução documental e o desenvolvimento de uma história quantitativa, constrói-se uma percepção crítica sobre os documentos. Se na Idade Média já havia crítica sobre a autenticidade dos documentos, no século XX, especialmente com a revista francesa *Annales* (1929), discute-se a forma como os documentos chegam até o presente, ou seja, que tipo de seleção define os documentos a serem analisados. É assim que surge uma percepção de que “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.” (LE GOFF, 1990, p. 545). Desse modo, chega-se à compreensão de que o historiador deve analisar os documentos que dispõe, observando as condições históricas de produção dos mesmos e, conseqüentemente, sua intencionalidade inconsciente:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1990, p. 548).

Como se vê, essa metáfora apresentada pelo historiador francês aproxima-se daquela proposta por Jeanne Marie Gagnebin (2012), a qual compara o trabalho do historiador com o do arqueólogo que deve, no presente, procurar nas diversas camadas de uma ruína, os vestígios do passado. É assim que Le Goff defende, por fim, que o historiador deve agora considerar os documentos como monumentos e analisá-los em conjunto com outros monumentos, inclusive com os vestígios da cultura material (1990, p. 554).

4.2 A CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA A PARTIR DOS VESTÍGIOS

Observou-se até aqui, que os vestígios são tidos como uma maneira de se examinar o passado, especialmente na perspectiva do historiador. Já se entreviu, no entanto, que essas observações não estão distantes das atividades literárias, até porque quando se trata de memória, deve-se atentar ao caráter multidisciplinar de tal temática.

É interessante, então, seguir com as observações de Jaime Ginzburg sobre a configuração dos vestígios nas narrativas. J. Ginzburg, baseando-se nos estudos de Benjamin, entende que a valorização do conceito de rastro está relacionada a uma percepção de leitura articulada à polissemia da linguagem em que há a compreensão do rastro como potência de diversos significados. Para J. Ginzburg

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. A politização da interpretação do conceito de rastro sugere seu entendimento como um termo de mediação (GINZBURG, J., 2012, p. 109).

Nota-se, dessa forma, que a adoção do conceito de rastro permite uma compreensão dinâmica e ampla do passado, na medida em que o vestígio possibilita a reconstrução de uma perspectiva passada. Isso se dá na medida em que se percebe que a linguagem traz o objeto a que se refere, seu significado imediato, mas também que esse significado pode ser constantemente reinterpretado. Tal entendimento parte de um sujeito que Jaime Ginzburg identifica como um observador, aquele que, em situação contemplativa, pode perceber não apenas a realidade imediata, mas também buscar aspectos que poderiam ter sido silenciados ou esquecidos (2012, p.110). A percepção desse sujeito observador seria baseada em “uma subjetividade descentrada, em um pensamento dissociativo.” A dissociação e o contrassenso são, então, de grande relevância para a construção do conhecimento sobre algo, conforme Ginzburg salienta a partir do texto *Segredo Signo*, de Walter Benjamin, e esta ruptura com a linearidade é característica da análise através dos rastros (GINZBURG, J., 2012, p.111).

Assinalando que a realidade é de eterna fugacidade, quer dizer, histórias são criadas e esquecidas a todo instante, Jaime Ginzburg entende que o “rastro é uma chave de conhecimento” pois é a “convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos” (2012, p. 112). A análise dos vestígios requer mais atenção em uma sociedade em que, com a industrialização e urbanização, os rastros tendem a desaparecer, conforme visto aqui com Walter Benjamin. Tal relevância é ainda maior, segundo Ginzburg, diante de situações traumáticas, como a Primeira Guerra Mundial, em que muitas vezes há uma política de apagamento de memória. Nesses casos os vestígios possibilitam a construção de uma história que se opõe ao apagamento. A partir disso, o pesquisador conclui:

A categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado. Contra os discursos totalizantes do autoritarismo, irrompe a linguagem dissociativa, que permite realizar saltos no processo de conhecimento. Em um país como o Brasil, em que a memória social se caracteriza por imensas lacunas, a política de conhecimento precisa desafiar o apagamento de rastros (GINZBURG, J., 2012, p.115).

Assim, Ginzburg passa a analisar o papel dos rastros no ato de narrar e também no estudo das narrativas. Resgata-se a relação entre memória e narração, entendendo que “sem narrativa não haveria como lidar de modo seguro com a memória” (GINZBURG, J., 2012, p.116). Ginzburg elenca, então, características da narrativa que alicerçam sua relação com o trabalho de memória e que partem de uma compreensão de que passado e presente são indissociáveis. Entre tais características estão:

a capacidade de organizar elementos dispersos; a possibilidade de vincular avaliação moral e estrutura discursiva; a conversão de elementos estranhos em familiares, a produção de relações causais entre episódios isolados, a possibilidade de exercer tarefas práticas a partir de indicadores do passado (GINZBURG, J., 2012, p.116).

O pesquisador complementa essa reflexão recorrendo aos estudos de Vladimir Propp, o qual elaborou um estudo comparativo sobre a estrutura de contos, buscando identificar padrões e denominadores comuns também à narrativa oral. Um padrão identificado por Propp teria a seguinte estrutura: parte-se de uma situação de equilíbrio, seguida de uma ruptura provocada por forças adversas, que é sucedida por etapas visando a volta ao equilíbrio, que é alcançado ao final da narrativa (GINZBURG, J., 2012, p.116).

De acordo com Jaime Ginzburg, nesse esquema transparece o componente moral, há uma organização maniqueísta, com forças em prol da ordem e forças contra a ordem. Essa moral está intimamente articulada aos componentes do enredo, e os parâmetros de certo e errado se tornariam claros “a partir de uma organização referente ao equilíbrio do universo narrativo e à sua ruptura.” (2012, p. 117).

Outros aspectos observados por Jaime Ginzburg são a continuidade e a relação lógica dos eventos, a ordem em que as ações se apresentam e o estabelecimento de causa e efeito das mesmas, que permitem a valoração desses eventos. Desse modo, “a função do ato de narrar consiste em tornar significativo o que é, em princípio, destituído de significado.” (2012, p. 119). A partir disso é possível pensar na relação entre narrativa e memória, observando que na medida em que se narra um fato passado, seleciona-se determinados aspectos do mesmo, e essa seleção pode mudar conforme o momento da narração: “cada vez que alguém conta uma história, seleciona, entre eventos e personagens, aquilo que considera prioritário para a compreensão de um conjunto.” (GINZBURG, J., 2012, p.120).

Essa consideração remete à ideia do trabalho do detetive, utilizada por Walter Benjamin, visto que esses profissionais necessitam de uma capacidade de imaginação narrativa para selecionar algumas pistas (vestígios) ao invés de outros, para solucionar um mistério. Tal capacidade é requerida também pelo caçador, que deve saber articular os elementos de tempo e espaço, a partir dos rastros, para prever o percurso de sua caça e chegar até ela. Nessas alusões, concebe-se que narrar a partir dos vestígios leva a uma totalização conclusiva, mas essa não é a única percepção sobre o ato de narrar (GINZBURG, J., 2012, p.121).

Além dessa habilidade de selecionar os vestígios para compor a história que conta, o narrador também deve “avaliar personagens e fatos, demonstrar conhecimento da matéria relatada, expor eventos”. Narradores estáveis utilizam essas habilidades para construir uma narrativa pautada na ordem e que traz um fundamento moral (GINZBURG, J., 2012, p.122). É o tipo de narrador da tradição oral, que preza por imagens organizadas do mundo, em que os princípios de bem e mal, ordem e desordem estão bem delimitados (GINZBURG, J., 2012, p.123).

Apoiando-se nas reflexões de Benjamin sobre o narrador, J. Ginzburg comenta sobre dois de modos de narrar. O primeiro, “sustentado em uma lógica de causalidade”, como mostrado acima, é aquele da tradição oral, que representa um mundo ordenado que praticamente já não condiz com a realidade dos homens a partir do século XX e suas grandes guerras. O segundo modo de narrar, típico dos romances, é de caráter dissociativo, fragmentário e incompleto, nele a causalidade é colocada em dúvida, podendo até ser inexistente.

Entra em jogo a relação com o esquecimento, na medida em que o ato de rememorar também envolve esquecer, e isso pode se refletir em cortes na narrativa (GINZBURG, J., 2012, p.124). Nesse sentido, a noção de vestígio é essencial:

É necessária uma concepção de narrativa que admita a lacuna e a dissociação e que tenha o rastro como matéria nuclear. Fragmentos fazem parte de um esforço para elaborar um passado que nunca poderá ser configurado como uma unidade perfeita. Acompanhar rastros não é uma condição para construir um conhecimento unificador, totalizante e capaz de ter efeitos práticos. A observação de rastros leva a incertezas (GINZBURG, J., 2012, p. 126).

Ainda que não traga certezas e sentido fechado, a narrativa a partir dos vestígios, não deixa de ter algum sentido, um fio condutor. Para a construção desse sentido, deve-se mencionar novamente, a imaginação é fundamental, especialmente nos intervalos deixados pelo esquecimento.

4.3 OS VESTÍGIOS MEMORIAIS NA NARRATIVA DE *OBOÉ*

Quase ao final de seu relato, depois de ter apresentado o relatório escrito por Frau Divina sobre a organização social da fazenda, o narrador de *Oboé* faz a seguinte reflexão sobre a forma como narra:

Não é minha vida, doutor; não possuo brio para extensão de escrita. Sou apenas um homem que aprendeu, em pequeno, a tocar oboé. E oboé abriu via para outros conhecimentos: Literatura e história dos povos, pela aproximação de Veríssimo, que visitei bastante antes de seu desaparecimento; música e religião com Noé. Depois, na capital, enfrentei alegrias e tormentas no meio de pretos juntados em associações de cultura, de baile, até uma certa imprensa que eles mantinham para dar rumo de respeito ao povo da nossa raça.
Hoje, sou resto (CAMARGO, 2014a, p. 120).

Essa reflexão possibilita examinar a estratégia narrativa de trazer o relato em um diálogo com um “doutor”, ao invés de apresentá-lo em um texto escrito, por exemplo. O narrador parece justificar tal escolha pelo fato de não possuir habilidade para a escrita de grande extensão, e em outra passagem também comenta que o seu narrar é um “tanto difuso”. Nessa mesma passagem, o oboísta informa que mesmo, depois de fazer diversas anotações escritas para contribuir com a pesquisa de alguns universitários sobre a região do Vale dos Castelos, ainda narrava, naquele momento, “buscando ordenamento” (CAMARGO, 2014a, p. 116). Assim, quando começa a fazer seu relato, aparentemente com o intuito de explicar ao seu ouvinte como aprendeu a tocar oboé, ele traz de forma subjacente a busca pela compreensão de sua trajetória, intimamente relacionada à história da população negra daquela região.

Dessa forma, o oboísta se filia à oralidade, mas não pode ser entendido como o narrador da tradição oral referido por Walter Benjamin, visto que seu relato não se apresenta em uma organização maniqueísta, estruturado de forma linear, onde a causalidade aparece. Isso pode ser associado ao fato de que a realidade vivida pelo narrador, na verdade a realidade dos negros brasileiros em geral, marginalizados e oprimidos pelo racismo e pela miséria herdadas de séculos de escravidão, já não permite mais esse narrar tradicional. O que boa parte da população negra brasileira sofreu durante e após a abolição da escravatura, bem como as relações raciais que se deram no país, não são fatos facilmente explicáveis.

Conforme mostra Lilia Schwarcz, a violência e a dor aparecem no passado e no presente da sociedade brasileira, como uma herança escravocrata. Aqui a discriminação e o racismo não se mostram explicitamente, está velado, sendo observável, no entanto, no fato de que pobres, e dentre eles especialmente os negros, são “os mais culpabilizados pela Justiça, os que morrem mais cedo, têm menos acesso à educação superior pública ou a cargos mais qualificados no mercado de trabalho” (SCHWARCZ, 2016, p.15). Na sociedade brasileira, mesmo as fronteiras de cor são “porosas”, influenciadas pelo poder aquisitivo do indivíduo. A mestiçagem, que pode ser vista como espécie de representação nacional, mostra-se nos cultos religiosos, na música, na dança, na literatura e demais produtos culturais, mas tal mistura não significa que não haja aqui desigualdade e discriminação racial. Tais problemas existem

concomitantemente às relações culturais e sociais que são imprevisíveis, como afirma Schwarcz: “o Brasil com frequência escapa aos lados oposto da moeda, construindo práticas culturais que mancham barreiras mais óbvias, e assim nos distinguem e nos incluem no mundo” (SCHWARCZ, 2016, p.16). Logo, essas questões não podem ser facilmente pensadas em narrativas rasas, que apenas oponham um lado e outro, negros e brancos. Dessa forma, faz sentido uma narrativa como *Oboé* se mostrar repleta de paradoxos, questionamentos, sem trazer um sentido fechado, nem questões respondidas. Por isso, é compreensível que o relato apresentado em *Oboé*, que remete à oralidade, seja constituído mais de divagações e indagações do que de fatos e explicações para estes fatos.

Ademais, no que se refere à recuperação do passado, a memória nacional brasileira pouca informação guardou e valorizou sobre os indivíduos, fatos e instituições, importantes para a história da população negra. Então, quando o narrador quer apresentar essa memória negra, se depara com o esquecimento, e assim precisa recorrer aos vestígios, sendo ele mesmo “resto” de uma geração que buscou “ilustrar e preparar o negro para o livre debate e procurar soluções dos problemas comuns sentidos dentro da coletividade” (CAMARGO, 2014a, p. 122). Nesse sentido, o narrador de *Oboé* se aproxima do sujeito observador, cuja percepção é descentrada em um pensamento dissociativo, mencionado por J. Ginzburg (2012, p. 110). Ainda que ele busque um ordenamento, na “urgência de alumiar as névoas” do passado, não pode trazer uma narrativa linear e com sentido fechado, pois se serve dos vestígios para desenvolvê-la, e os vestígios permitem constante reinterpretação.

Desse modo, o narrador depois de mais de quarenta anos de dúvidas e aflição, busca, como um detetive - em pesquisas através da internet sobre a região do Vale dos Castelos, vai atrás de documentos na fazenda e recorre ao alemão Engel – pistas do passado que possam ajudá-lo a compreender o que se passou na sua vida. Através dos vestígios que encontra e com auxílio da imaginação, desenvolve uma narrativa que, por ser feita de vestígios é irregular, sem sentidos claros, aberta a interpretações.

E onde estão esses vestígios? Nas cantigas afro-brasileiras, nas crenças religiosas, como se vê no trecho em que o narrador vai à Pretéu participar de um evento em homenagear Beato Nego Vito. Nesta parte da narrativa conta-se primeiro quem foi Beato Nego Vito:

- Não era quilombo, não; tinha escola, um coretinho a poucos metros da capela, consagrada ao preto escravo Nego Vito, que havia ‘ensantecido’, isto é, tornado santo e ‘tirava milagre’, como diziam. Tipo São Benedito, muito bondoso, prestimoso para com os ‘malungos’ – (era assim na fala deles o chamamento para companheiro) (CAMARGO, 2014a, p. 40).

Ao explicar para o “doutor” como era Pretéu, apresenta-se um pouco das crenças religiosas daquela comunidade negra e o narrador recorre às palavras utilizadas por seus membros, incluindo a forma como eles se referiam ao Francisco de Paula Victor¹¹. A história que se conta sobre Nego Vito é um tanto diferente da que aparece na reportagem *Padre Victor: conheça a história do primeiro beato ex-escravo do Brasil*, sendo sua morte um tanto mais dramatizada do que conta a biografia, e também havendo uma listagem de pequenos milagres domésticos atribuídos ao beato, tido como santo para os negros de *Oboé*. No entanto, independente das diferenças apresentadas, importa que a menção ao beato tanto serve para mostrar as tradições e as crenças daquela comunidade, quanto indicar uma figura importante da história afro-brasileira.

Na mesma seção há também a transcrição de *Kinimbá*, canção de macumba de origem pernambucana, o que é explicado em nota que comenta o significado da canção, o qual se relaciona com o que ocorre adiante na narrativa. *Kinimbá*, que remete à religiosidade de matriz africana é executada em homenagem ao Beato Nego Vito, por sua vez ligado à religião católica, mostrando-se através desses dois vestígios memoriais um pouco do sincretismo religioso da comunidade negra. O narrador não faz nenhuma reflexão sobre esse aspecto, mas mostra que os dois elementos são de origens religiosas distintas, apenas deixando os indícios com os quais o leitor pode imaginar aquela comunidade. Depois da apresentação de *Kinimbá*, por exemplo, descreve-se um outro ritual que, segundo o narrador, era “canto e jeito de cantar guardado do tempo dos cativos na região”, servindo para “acordar a Liberdade, que dormia lá no muito longe” (CAMARGO, 2014a, p.46). Não há, nesse caso, nenhuma nota ou referência que possa indicar se essa cerimônia realmente existe ou se é criação literária, mas assim como as informações sobre o beato e sobre a canção de macumba, a descrição de tal ritual participa da representação de uma comunidade afro-brasileira na narrativa. Assim, a partir dos vestígios memoriais e da imaginação se busca constituir uma narrativa memorial negra.

Dessa forma, há em *Oboé* uma mescla de dados ficcionais e de dados da realidade, na medida em que há a interação de personagens fictícios e de personagens históricos, por exemplo. Além disso, os nomes das cidades apresentadas na história são fictícios, mas os dados sobre as plantações mantidas nas fazendas possibilitam perceber que a narrativa se passa no interior de São Paulo. Também é relevante notar que mesmo que o narrador não fale sobre ao mesmo tempo apresenta indícios de que a infância do narrador se passou no início do século

¹¹ Primeiro beato ex-escravo do Brasil, que viveu em Campanha, Minas Gerais, nasceu em 1827 e morreu em 1905 (SILVA, 2015, não paginado).

XX, período importante para o desenrolar das questões raciais brasileiras, quando levas de imigrantes europeus aqui chegaram. Desse modo, percebe-se que, apesar não haver em *Oboé* um relato histórico explícito, toca-se em questões e fatos relevantes para a memória negra brasileira.

Por fim, vale a pena trazer aqui uma passagem que condiz com as observações acima. É um trecho em que o narrador comenta o modo como entendia a música de seu pai, sendo que essa percepção mudou conforme a mente do narrador voltava vez ou outra ao passado:

Já enfiado em conhecimento de escala, sustenidos e bemóis, depois soprando músicas iniciais endereçadas a oboé, nunca achei que o que meu pai inventava era feio e não casava com a lindeza da capela de Sinhazinha.

Depois, olhando bem, as paredes do santuário eram sustentadas com tijolo barroso, muito dele colhido da barroca, ali perto, onde os molequinhos brincavam, com heroica gritaria, e aplicavam guerra de ofensa com água podre e lama, como se preparando para as refregas do futuro. O barro da barroca, visto que para coisa santa usado, honrava a capela e – conluo – merecia morar na parede, sob a espessura de tinta dourada. Honrava, a seu modo, a Imaculada. E meu pai? O canto do meu pai não era objeto favorável de louvor? (CAMARGO, 2014a, p. 71).

Pode-se depreender dessas palavras do oboísta, a valorização da compreensão da realidade a partir do que está oculto, por baixo “das tintas douradas”. Nesse sentido, seguindo com essa metáfora, se um dia se encontrassem as ruínas da capela, provavelmente a pintura já estaria desgastada, e estaria visível que a construção estava sustentada pelos tijolos não tão refinados como as tintas usadas. Do mesmo modo, um olhar atento aos vestígios da história da fazenda em que se criou o narrador – e na realidade da história do Brasil – poderia mostrar que aquilo que os negros produziram, tanto materialmente como culturalmente, sustentou toda a riqueza da qual os brancos ricos usufruíram.

No entanto, como se pode observar, isso não é uma reflexão apresentada diretamente, através de frases afirmativas e conclusivas, o narrador deixa suas observações em aberto, ao finalizá-las com interrogações, inclusive quando encerra a narrativa dialogando: “-Volto, então, a tocar, doutor. – Quem sabe, doutor? Quem sabe?” (CAMARGO, 2014a, p.132). É esse, em geral, o procedimento em *Oboé*, a apresentação de fatos e até algumas reflexões sobre os mesmos, mas sem traçar uma conclusão definitiva sobre o que narrou, instigando o leitor a estabelecer as relações de causalidade sobre o que se narra. Assim, através dos vestígios e questionamentos, suscita um olhar crítico e reflexivo sobre questões sociais e raciais do país.

Considerando, no entanto, que parte do que é narrado em *Oboé* remete a fatos e personagens históricos é ainda necessário investigar de que modo se configuram na narrativa os fatos da imaginação e fatos verificáveis. Na medida em que essa narrativa aparece em uma perspectiva subjetiva, se buscará compreender também que “eu” se constitui nesse relato.

5 ESCRITAS DE SI E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA

5.1 EXPERIÊNCIA, NARRATIVA E MEMÓRIA

Aleida Assman lembra que na Antiguidade os poetas eram considerados como cultores da fama pois, ao narrar os feitos extraordinários de homens ricos e poderosos, eram os responsáveis por inscrever os “nomes dos heróis diretamente na memória da posteridade” (ASSMAN, 2011, p. 43). Assim, os poetas eram patrocinados por essa elite para lhes garantir glória e fama, o que era considerado próximo à imortalidade. Nesse sentido, apenas a história de poucos era narrada e, conseqüentemente, lembrada no futuro, mostrando assim que “a mensagem do passado transmitida pelos poetas não é só parcial, mas também faz parte da ficção poética” (ASSMAN, 2011, p. 45).

O ato de narrar pode ser visto como uma forma de suplemento à experiência. Quer dizer, a experiência é melhor compreendida a partir do momento em que é narrada. Segundo a crítica literária Beatriz Sarlo, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum” (SARLO, 2007, p.24). Desse modo, o ato narrar está relacionado à atribuição de sentido e à continuidade da experiência, evitando seu esquecimento. A narrativa está atrelada, então, à memória e conseqüentemente à imaginação, visto que é a imaginação que permite a “dizibilidade” da experiência. A imaginação é necessária para exteriorizar e distanciar a experiência, que em geral perde-se por ser familiar demais, conforme aponta Sarlo ao analisar a forte influência da imaginação nos relatos da experiência (SARLO, 2007, p. 40).

Considerando mais uma vez os escritos de Walter Benjamin, vale apontar que no célebre texto de *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o filósofo afirma: “a experiência que anda de boca em boca é a fonte de onde todos os narradores vão beber.” (BENJAMIN, 1992, p.198). Benjamin entende que a arte de narrar tem origem na oralidade e que havia duas famílias de narradores: aqueles exemplificados pelos marujos, viajantes que

retiravam suas narrativas das experiências de suas andanças; e o grupo de narradores exemplificados pelos camponeses sedentários. Esses grupos se interpenetram e seus saberes podem associar-se:

Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Para o filósofo alemão, a narrativa tem sempre um caráter utilitário e de senso prático e o narrador é aquele que sabe dar conselhos, podendo ser tanto um ensinamento moral, uma sugestão prática ou uma norma de vida. Esses ensinamentos viriam das experiências vividas pelo narrador ou de experiências sobre as quais ouviu falar, relatadas por outros, sendo também “incorporada à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Para Benjamin, no entanto, desde os acontecimentos da Primeira Guerra Mundial seria impossível narrar, pois os fatos que ali sucederam iam para além do que o humano poderia suportar. Assim, os sobreviventes da guerra voltariam emudecidos, incapazes de digerir e relatar aquilo que viveram (BENJAMIN, 1994, p. 198). De tais observações pode se conceber que a narrativa e a experiência estão, nesse sentido, extremamente próximas:

chamamos experiência o que pode ser posto em relato, algo vivido que não só se sofre, mas pode ser transmitido. Existe experiência quando a vítima se transforma em testemunha. Filho e produto da modernidade técnica, a Primeira Guerra Mundial fez com que os corpos já não pudessem compreender nem orientar-se no mundo onde se moviam. A guerra anulou a experiência (SARLO, 2007, p. 26).

Sobre essa visão pessimista que Walter Benjamin apresenta em *O Narrador*, é interessante seguir com a interpretação de Jaime Ginzburg, que lembra que o texto de Benjamin faz uma leitura da obra do escritor Nikolai Leskov. Nesse sentido, Benjamin observa a escrita de Nikolai Leskov como muito próxima à tradição oral, e assim, difere da narrativa que se apresenta após a Primeira Guerra Mundial, que se apresenta principalmente no romance moderno, já que “os modos de produção de sentido, no romance, não seguem os princípios da tradição e se movem em direção a elementos de indeterminação e incerteza”. (GINZBURG, J., 2012, p.123). Assim, há uma crise em relação a um tipo de narrativa, aquela que apresenta uma visão ordenada do mundo, visto que a realidade mudou. Percebe-se, desse modo, que conforme

as experiências vivenciadas pelo homem mudam, a forma como ele narra também se transforma.

5.2 ESCRITAS DE SI

É momento então de observar a relação da narrativa escrita com a subjetividade. Para tal análise é pertinente observar as reflexões da professora de teoria literária da Universidade Federal Fluminense, Diana Klinger, em seu livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2006), em que se dedica a analisar narrativas contemporâneas que partem de uma perspectiva subjetiva. A pesquisadora, aponta a necessidade de se observar as relações entre essas narrativas e a crítica filosófica do sujeito e, ancorando-se nos estudos de Foucault, observa que desde a Antiguidade “a escrita performa a noção de sujeito”, contribuindo “especificamente para a *formação de si*” (KLINGER, 2016, p. 23).

A *escrita de si* aparece já nos séculos I e II sob a *hupomnêmata*, anotações pessoais, citações, para “ler, reler, meditar e conversar consigo mesmo”; e sob a correspondência, que Klinger identifica como “uma maneira de se oferecer ao olhar do outro.” (KLINGER, 2016, p.24). Essas duas formas representam o princípio de “cuidado de si”, substituído mais tarde no Ocidente pelo socrático “conhecer-te a ti mesmo” que tem grande importância para o cristianismo:

O dever de conhecer-se é um dos elementos centrais do ascetismo cristão, mas já não como um movimento que conduz o indivíduo a cuidar de si mesmo, mas como forma pela qual o indivíduo renuncia ao mundo e se desapega da carne. Assim, ao constituir o mundo da transcendência, separando o mundo celeste do terreno, o cristianismo constrói outra concepção de subjetividade, em cujo fundamento está a renúncia (KLINGER, 2016, p. 25).

Com a tradição cristã há uma moral que prega o si como instância que deve ser rejeitada, e o cuidado de si é visto como imoral, relacionado ao egoísmo. A partir do Renascimento e da Reforma

Protestante, no entanto, a sociedade passa a secularizar-se e o homem torna-se objeto de atenção. Especialmente a partir dos *Ensaio*s (1580), de Michel de Montaigne, defende-se que o sujeito tem direito a expressar sua experiência pessoal. Tal transformação na visão sobre

o indivíduo e em sua própria constituição leva à transformação da literatura: “não existe a forma moderna da literatura antes de que se possa falar de indivíduo no sentido moderno, mas também não existe este sem aquela.” (KLINGER, 2016, p. 26).

Klinger observa que com Nietzsche, no entanto, inicia-se a desconstrução do sujeito, acompanhando a morte de Deus e do homem postulada pelo filósofo. Esse processo continua no século XX com o estruturalismo, e a crítica pautada por essa corrente de pensamento recrimina as análises baseadas em aspectos exteriores ao texto. Klinger destaca as posições de J. Lacan – para quem o conceito de inconsciente freudiano “está estruturado como uma linguagem” na qual “existem relações determinadas” – e Barthes, o qual afirmou que o “sujeito é apenas um efeito da linguagem” (KLINGER, 2016, p. 30). Segundo a autora, a crítica literária que se filiou a tais concepções de sujeito, em geral marginaliza e considera como gêneros “menores” produções literárias que mantenham uma explícita relação exterior ao texto, colocando-se na fronteira entre o que se entendia como literário e não-literário (KLINGER, 2016, p. 28). Ainda nessa perspectiva, Klinger cita Foucault, que declara a “morte do autor” na literatura e coloca em seu lugar a “função do autor”, entendendo que ele é necessário para o conceito de obra e que exerce papel em relação ao discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. (KLINGER, 2016, p. 29).

Segundo Diana Klinger, no entanto, é possível questionar esse olhar crítico e indagar: “será a destruição da ‘identidade do corpo que escreve’ não é menos um produto da ‘escritura’ do que de uma *concepção modernista* da escritura?”. Quer dizer, não foi a posição ou existência do autor que mudou, mas a visão da crítica literária sobre ele, que pôde ser ultrapassada com o passar do tempo, o que leva, desse modo, a um “retorno do autor”. Ela frisa que mesmo pensadores como Foucault e Barthes, os quais no auge do estruturalismo criticaram a figura do autor, em trabalhos posteriores apresentaram visões menos radicais, buscando compreender a subjetividade na escrita. A pesquisadora então defende que na atualidade, especialmente considerando-se a lógica da cultura de massas, o autor não se resume apenas a uma função, na medida em que “cada vez mais é percebido e atua como sujeito midiático” (KLINGER, 2016, p. 30).

Esse “retorno do autor” é comentado também por Ana Maria Carlos e Antonio Esteves, que pensam na conformidade entre as transformações da noção de indivíduo e seu lugar na sociedade às transformações na literatura. Eles destacam o quanto “a desestabilização da ideia de sujeito vivenciada desde a modernidade provocou a revitalização da autobiografia e das formas de literatura íntima” e percebem que tais obras - que podem ser identificadas também

com o termo “escrita de si” – funcionam “como um modo de resistência à perda da identidade e das certezas que cercavam um eu estável e separado do mundo de épocas anteriores.” (CARLOS e ESTEVES, 2009, p. 11).

Compreende-se, no entanto, que se é possível perceber o retorno do autor, é necessário apontar que ele dá continuidade à crítica do sujeito, “mostrando sua inacessibilidade”. Conforme Klinger assinala, “ nas práticas contemporâneas ‘da literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (2016, p. 34).

A argentina Beatriz Sarlo, por sua vez, pensando não apenas no contexto literário, observa que por volta dos anos 80 os relatos históricos passaram a centrar-se na subjetividade dos indivíduos, especialmente do indivíduo comum. Baseando-se nos estudos de Michel de Certeau, Sarlo (2007) conta que essa tendência começou quando se percebeu que alguns sujeitos, mesmo seguindo o roteiro estabelecido pela organização social, encontravam e/ou criavam desvios para beneficiar-se, em espécie de inovação cultural. Sarlo destaca o pioneirismo de Certeau na reflexão sobre a ideologia dos “novos sujeitos” do “novo passado”, e afirma sobre esses indivíduos:

Os novos sujeitos do novo passado são esses “caçadores furtivos” que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida, cujas práticas são mais independentes do que pensaram as teorias da ideologia, da hegemonia e das condições materiais, inspiradas nos distintos marxismos. No campo desses sujeitos há princípios de rebeldia e princípios de conservação da identidade, dois traços que “as políticas de identidade” valorizam como auto-constituintes (SARLO, 2007, p.16).

A crítica argentina assinala que esse novo redirecionamento ideológico coincide com mudanças semelhantes no campo dos estudos culturais, e aponta Richard Hoggart como um dos primeiros a analisar e relatar o passado em primeira pessoa, através das lembranças de sua vida. Sarlo mostra que o reconhecimento da história oral e dos testemunhos pessoais como fontes de narrativas do passado também contribuiu para a credibilidade dada às narrativas subjetivas. A partir de então, o meio acadêmico e o próprio mercado de bens de consumo vêm valorizando o ponto de vista individual e a dimensão subjetiva nos relatos do passado (SARLO, 2007, p.16-18).

Ocorre, então, a proliferação dos gêneros testemunhais na contemporaneidade, no discurso cinematográfico, plástico, midiático e literário, denotando assim o quanto a memória, social ou pessoal, aparece como cura, como resposta para a identidade:

Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal. O tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural. Os direitos da primeira pessoa se apresentam, de um lado, como direitos reprimidos que devem se libertar; de outro, como instrumentos da verdade (SARLO, 2007, p.38-39).

Permanece ainda a crença de que é impossível encontrar uma verdade absoluta, bem como a desconfiança em relação à experiência e à sua narrativa, mas, em contrapartida, acredita-se na possibilidade de vários sujeitos expressarem verdades plurais, não buscando com esse discurso apresentar uma verdade única. A expressão individual é forma de se dar a conhecer e se entender enquanto sujeito:

O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção. Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis (SARLO, 2007, p. 39).

Sobre o indivíduo e sua capacidade de transmitir suas experiências na contemporaneidade, Ana Maria Carlos e Antonio Roberto Esteves trazem uma reflexão que vale a pena apresentar aqui. Os pesquisadores partem do pressuposto pós-moderno da existência de verdades plurais ao invés de uma verdade única e assinalam que, por conta disto, tanto o discurso historiográfico quanto as escritas do eu enfrentam questionamentos em suas representações do passado, na medida em que os dois trazem uma reconstrução imaginativa e ideológica do passado:

Diante disso, perde sentido, então, a discussão sobre a veracidade nas escritas do eu: construto linguístico, o eu que se desnuda no texto não diz a verdade, apenas interpreta seu passado. O problema que enfrenta agora é a própria realidade, que se desrealiza diante dos seus olhos. Como, então, representar a si mesmo nesse universo impalpável? Em época de extremo individualismo como a nossa, o que vemos surgir nas narrativas autobiográficas é um sujeito enfraquecido, descentrado e fragmentado, que tem, como única verdade, como diria Borges, a dúvida (CARLOS e ESTEVES, 2009, p. 17).

Assim, ao mesmo tempo em que proliferam as “escritas de si”, em suas diferentes formas, o sujeito que se apresenta é o indivíduo em crise, repensando a própria identidade. O que leva se questionar sobre a verdade que essas narrativas escritas se propõem a apresentar.

Eles também relacionam a proliferação das “escritas do eu” nos países subalternos, de passado colonial, como o Brasil, à “necessidade da busca de modelos de identificação e de percursos de integralização de identidades”. Para os autores, é assim que nesses textos “a primeira pessoa pode se transformar então em primeira pessoa do plural, embora nunca totalizante, de acordo com as articulações cognitivas da comunidade.” (CARLOS e ESTEVES, 2009, p. 19).

Para seguir com a reflexão, então, é necessário observar as indagações sobre os textos autobiográficos, especialmente com o crítico francês Philippe Lejeune, um dos primeiros e mais importantes estudiosos dos gêneros biográficos. Ele define a autobiografia basicamente como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Destaca, além disso, que para ser considerado um texto autobiográfico, deve haver uma relação explícita entre autor, o narrador e o personagem. Para o crítico francês, há textos que se aproximam da autobiografia, como memórias, biografias, romance pessoal, poemas autobiográficos, diários, autorretrato, mas se nos textos não se estabelece claramente e oficialmente a relação entre o escritor e o narrador, não é possível considerá-los como autobiografia (LEJEUNE, 2014, p. 17). Seria a correspondência oficial entre narrador e o nome do escritor, o qual aparece na capa da obra, que estabeleceria espécie de contrato, o pacto autobiográfico, determinando o modo de leitura do texto e engendrando os efeitos que, atribuídos ao texto, poderiam defini-lo como autobiografia (LEJEUNE, 2014, p. 54).

As concepções de Lejeune não foram completamente aceitas, e houve críticas à expressão da subjetividade. Sarlo comenta as análises feitas por Paul de Man, nos anos 70, quando os relatos autobiográficos ganhavam espaço no âmbito acadêmico. De Man se opunha a existência do “eu”, uma das bases de apoio do triângulo teórico no qual se baseava a proposta de Philippe Lejeune acerca da autobiografia. Nega-se existência do gênero autobiográfico: “Não há sujeito exterior ao texto que consiga sustentar essa ficção de unidade experiencial e temporal” (SARLO, 2007, p.31). Nessa perspectiva a autobiografia não diferiria da ficção, pois o “eu” que narra é ainda um objeto criado, não havendo possibilidade de verificar o que ali seria ficção ou realidade, mesmo que o autor e o leitor mantivessem um pacto de veracidade: “a voz

da autobiografia é a de um tropo que faz as vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e o tropo”. (SARLO, 2007, p. 31).

Seguindo essa linha de reflexão, o narrador é também um personagem, e como um ator não pode ser julgado por sua sinceridade, antes, deve ser avaliado em relação à representação que faz de um estado de sinceridade. Assim, seria decisiva “a atribuição de voz feita por meio da boca da máscara; não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer sua verdade. ” (SARLO, 2007, p.32).

Sarlo, então, traz para a discussão observações ancoradas nas reflexões do filósofo Jacques Derrida. Entra em jogo a experiência, questionando-se a possibilidade de se construir um saber sobre aquilo que viveu, dada a dificuldade em defini-lo. Tal análise estende-se para o sujeito que narra, observando-se que na escrita autobiográfica o que tem grande relevância é a assinatura, que funciona como espécie de crédito e sustenta a posição do narrador, mas “não há fundamento exterior ao círculo assinatura-texto e nada nessa dupla tem condições de asseverar que se diz uma verdade” (SARLO, 2007, p.33). Fazendo a crítica da subjetividade e da representação, postula-se que o texto autobiográfico é um texto que busca a persuasão, que trabalha em causa própria. Também comentando essas críticas à noção da autobiografia como gênero, Diana Klinger lembra que para Lejeune a autobiografia diferencia-se de outros textos em primeira pessoa não porque o eu que narra é sincero, mas porque afirma que diz uma verdade sobre a sua vida.

Já Leonor Arfuch se apoia nas concepções de Lejeune sobre autobiografia para desenvolver uma compreensão sobre espaço biográfico. Ela inicia essa reflexão assinalando que não há diferença substancial entre o trabalho do escritor de ficção e o trabalho do biógrafo na construção de seus personagens, já que mesmo ao falar de si mesmo, o “eu do presente” difere do “eu do passado”, aquele sobre o qual se narra. Arfuch recupera então a noção de valor de Bakhtin, entendendo que esse valor, heroico ou biográfico, leva à compreensão da narração da vida, impõe ordem à “vivência por si só fragmentária e caótica da identidade, o que constitui uma das maiores apostas do gênero e, conseqüentemente, do espaço biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 55-56). A pesquisadora pensa o espaço biográfico como a “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa”, atentando-se para o critério de pacto de leitura entre autor e leitor, mas “particularizando os diferentes gêneros, na dupla dimensão da *intertextualidade* e de uma *interdiscursividade*.” (ARFUCH, 2010, p. 59).

Klinger destaca nessa ideia de espaço biográfico de Arfuch a articulação da escrita com a noção de autor como “um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação” e a concepção de que autobiografia e ficção distinguem-se pelo horizonte de expectativas que geram (KLINGER, 2016, p. 39). A partir dessa percepção, Klinger pensa em um conjunto de escritas que denomina *escritas de si*, uma “constelação autobiográfica” que contempla formas literárias modernas que partem da expressão do sujeito: “memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu” (KLINGER, 2016, p. 34). Nota-se que essas escritas de si se inscrevem no espaço interdiscursivo de outros textos vivenciais - não literários – como entrevistas, *talk shows* e blogues, que vêm ganhando cada vez mais espaço nas últimas décadas. Klinger busca, com essa noção de constelação autobiográfica, “articular a escrita com uma noção contemporânea da subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2016, p. 4).

Klinger faz uma pertinente comparação entre literatura e as artes cênicas, traçando paralelos entre o trabalho do escritor de ficção e o trabalho do ator. Primeiramente, a pesquisadora parte do pressuposto de que escritor é um sujeito que “representa um papel”, nas múltiplas falas da “vida real”: entrevistas, palestras, autorretratos. Assim, considera que o “sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, mas sim resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’.” Nesse sentido, Klinger entende que o escritor nunca deixa de ser ele mesmo ao escrever, assim como o ator que, quando entra em cena, não consegue deixar de ser ele mesmo, ainda que faça uma ótima atuação. Desse modo, “quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem e mais real tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório.” (KLINGER, 2016, 50). Sob essa perspectiva, então

tanto os textos ficcionais quanto a atuação (vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (KLINGER, 2016, p. 50).

Tais afirmativas possibilitam, então, analisar *Oboé* tendo em vista essa atuação de Oswaldo de Camargo, não apenas como escritor e estudioso da literatura afro-brasileira, mas também como jornalista e músico, envolvido em diversos projetos culturais que buscam questionar o espaço ocupado pelo negro na sociedade brasileira.

5.3 OBOÉ, ESCRITA DE SI

Considerando as conceituações expostas acima, pode-se afirmar que há elementos em *Oboé* que permitem pensá-lo como uma “escrita de si”. Na obra mesclam-se ficção, dados históricos – especialmente remetendo à história da população negra do interior paulistano e da cidade de origem do autor, Bragança Paulista – e dados biográficos do autor. À época do lançamento de *Oboé*, em Curitiba, Oswaldo de Camargo, em entrevista ao programa *Persona*, da TV UFPR, comenta a relação entre ficção e realidade em sua obra:

Em alguns aspectos o que eu escrevo na verdade é uma transfiguração, muita coisa que eu escrevo, muitos motivos, o próprio *Oboé* que eu estou lançando agora, na verdade, é uma transfiguração da imagem do meu pai, meu pai é pura criação ficcional, que acaba sendo para mim uma realidade, quer dizer, tudo o que eu escrevo é real para mim, o leitor vê como quer. Então, eu trabalho muito com dados da minha própria vida e também com dados históricos da minha cidade (CAMARGO, 2015).

Os aspectos comentados pelo escritor podem ser reconhecidos em *Oboé*, mas em geral, isso só é possível quando se consideram informações provenientes da atuação do autor, ou seja, atentando-se para suas entrevistas, palestras e sua autobiografia *Raiz de um Negro Brasileiro: esboço autobiográfico*, publicada em 2015.

Ainda assim, na análise voltada apenas ao livro *Oboé*, com seus elementos textuais e paratextuais, também se encontram indícios que permitem o leitor pensar nas relações entre a biografia do autor e o relato do narrador. Primeiramente, a dedicatória presente na obra, em que Oswaldo de Camargo oferece *Oboé* à sua mãe, Martinha de Conceição Camargo e também aos “caipiras analfabetos que na fazenda Sinhazinha Félix, em Bragança Paulista, lhe contaram os primeiros causos, que foram seu “inicial maravilhamento estético com a palavra”. Essas homenagens, que partem do escritor Oswaldo de Camargo, remetendo ao seu espaço pessoal, parecem ir além da dedicatória e seguir dentro do relato memorialista.

Na narrativa, a mãe do narrador tem um espaço especial, sendo que dois segmentos trazem em seu título menções diretas a ela: “Vejo hoje, quase em choro: minha mãe era mãe” e “Minha mãe era mãe. Minha mãe” (CAMARGO, 2014a, p.49 e p.67). Como já visto aqui, o narrador reflete sobre o modo como sua mãe, por ter os traços negros mais fortes que o pai do protagonista, era ainda mais marginalizada na sociedade em que viviam. As lembranças que o narrador apresenta dela são de uma mulher carinhosa, sofrida e muito humilde, constrangendo-

se até de entrar na casa dos imigrantes alemães, bem como comparecer aos eventos religiosos na capela onde o filho se apresentava às vezes. A pobreza e o racismo parecem invisibilizar a mãe de Cicinho, e até mesmo o narrador afirma que por muito tempo as lembranças sobre a mãe ficaram esquecidas. No presente da narração, entretanto, as lembranças que tem da mãe – do carinho que ela lhe dava, da pobreza em que vivia – ganham destaque (CAMARGO, 2014a, p. 51). Por isso, a recuperação dessas lembranças e o destaque que se dá a elas, parece funcionar como espécie de compensação pelo esquecimento anterior. Essa compensação, aliás, poderia ser observada nas questões etnoculturais, na medida em que se entende esse afeto dedicado às alemãs como espécie de vinculação à cultura branca, e o posterior resgate e valorização da imagem de sua mãe como símbolo de sua reconexão à cultura negra.

Também é importante a dedicatória aos caipiras analfabetos. Se Oswald, o escritor, dedica a obra a esses homens que tanto influenciaram sua relação com a palavra através das histórias que contavam à beira da fogueira, o narrador traz sua história em uma tessitura narrativa que remete à oralidade, visto que esse relato se apresenta em diálogo, que por conta do ocultamento das falas do interlocutor, assemelha-se mais a um monólogo. Além disso, em tal relato, faz diversas menções ao folclore caipira, inclusive colocando seu pai como um desses homens, pensando sempre em cantoria para se apresentar nos eventos da comunidade. Assim, em meio às lembranças de fatos de sua infância, emergem aqui e ali causos e personagens, que dizem respeito a esse mundo caipira. Isso leva a relacionar a meninice do narrador – que cresceu ouvindo sobre Antoninho e o pavão do mestre; Jacintinho, “menino que lia para os cativos”, histórias dos fantasmas das sinhazinhas abandonadas pelos noivos, bem como acompanhando o pai e suas cantigas – à infância do escritor Oswald de Camargo, que teve nesses causos seu primeiro contato com a criação literária.

Há ainda a epígrafe com uma citação de José Antunes Veríssimo, fundador da Sociedade Propugnadora Luiz Gama. Na narrativa, Veríssimo aparece como personagem com quem o narrador se relaciona:

Tocando oboé, especialmente quando já na capital, porção grande do que eu soprava a seguir doía no sentimento dos que me ouviam, pretos ou brancos, era escorada pela lembrança de Noé e de Veríssimo. Sou isso que está vendo, muito devido a eles (CAMARGO, 2014a, p. 57).

Na epígrafe se diz “A Pátria, para o negro brasileiro, tem sido, quase sempre, uma sinhazinha surda e cega”. O que se torna interessante ao se observar que a relação com a

sinhazinha da fazenda onde os pais de Cicinho trabalhavam é marcada exatamente pela ignorância e desinteresse da mulher sobre a vida dos negros que trabalhavam para ela. A sinhazinha é aquela que não reparou no narrador até que ele, através dos alemães, aprendesse a tocar oboé. Na mesma entrevista mencionada anteriormente, Oswaldo de Camargo, comenta que ele nem mesmo conheceu a proprietária da fazenda em que nasceu, só ouvia falar sobre ela, e afirma que a sinhazinha retratada em *Oboé* pode ser lida realmente como representação da pátria em relação ao negro.

A citação de Veríssimo na epígrafe e a presença dele na narrativa podem suscitar no leitor dúvidas sobre o que ali é fictício e o que pode ser histórico. Da mesma forma aparecem as menções de associações culturais, artistas e intelectuais que fazem parte da trajetória do narrador, sendo que alguns desses elementos são explicados na seção de notas que está no final da narrativa. Como não há notas explicativas sobre todas as obras, artistas ou instituições mencionados no texto, pois são apenas nove itens, percebe-se que não há a intenção de colocar os fatos narrados dentro de um relato histórico, verídico. É possível entender então, que as notas funcionam como espécie de homenagem, resgate de indivíduos, associações e obras em geral pouco lembrados pela história oficial. Além disso, mais do que complementar informações do texto, essas notas revelam o caráter de pesquisador e divulgador da cultura negra de Oswaldo de Camargo.

Outros elementos que podem contribuir com a aproximação entre autor e narrador são as informações que o prefácio de Leda Maria Martins traz sobre a idade e a relação do escritor com a música. De todo modo, o livro em si traz apenas suaves indícios da ligação entre o narrador e o escritor.

Em relação a essa identificação entre narrador e autor, entretanto, deve-se notar que o nome do narrador é mencionado, apenas duas vezes, aparecendo na metade do relato, como vocativo em uma fala de sua mãe e depois, mais à frente, quando ele fala de si mesmo: “eu, Cicinho, era um moleque moldado com simpatia e alguma boniteza” (CAMARGO, 2014a, p. 91). Esse fator não leva, em um primeiro momento à identificação do narrador com o escritor e, assim, o estabelecimento de um pacto autobiográfico, nos termos de Lejeune. Além disso, o espaço da narrativa é ficcional, os nomes das cidades por onde Cicinho circula são quase todos ficcionais, exceto pela menção à região chamada Vale dos Castelos, que é um termo atual, mas pouco conhecido, para referir-se à região onde o escritor nasceu.

Assim, os elementos que relacionam os fatos narrados em *Oboé* à vida do autor são mais externos do que internos: quem conhece um pouco da trajetória do autor, tem acesso a outras obras suas, como a autobiografia lançada posteriormente, e a algumas entrevistas suas sobre seu processo de escrita, pode fazer conexões entre a biografia do autor com a vida do narrador de *Oboé*.

Dentre esses indícios externos está, como já se viu, as afirmações em entrevistas do próprio Oswaldo de Camargo sobre *Oboé*, em que ele assinala que muito do que escreve procede de suas experiências. Também é importante mencionar a autobiografia do autor, *Raiz de um negro brasileiro*, publicada apenas um ano após *Oboé*, em que Oswaldo de Camargo, ao narrar parte de sua vida, destaca as relações entre esses eventos e fatos que estão presentes em sua produção literária. Dentre esses fatos, é possível perceber semelhanças entre o ambiente rural da infância do narrador de *Oboé* e o ambiente em que Oswaldo de Camargo viveu pequena parte de sua infância. A descrição de seu pai e de sua mãe também guarda proximidade com os pais do narrador de *Oboé*, assim como a fazenda onde Cicinho cresce faz alusão à fazenda onde os pais de Oswaldo trabalharam. A personagem Sinhazinha Maria Emília do Santo Céu aproxima-se da proprietária dessa fazenda onde os pais de Oswaldo de Camargo trabalharam, e do mesmo modo a relação extremamente distante entre esses trabalhadores e a rica senhora. Destacam-se também algumas semelhanças entre a trajetória do escritor com a do narrador: o narrador é um oboísta que está prestes a completar 86 anos, e Oswaldo, que além de escritor também é músico, na época de publicação da obra, tinha por volta de 78 anos. Ambos tiveram uma vida de relativo êxito, apesar das dificuldades, obtendo instrução, acesso à escolarização e conseguindo subsistir de forma digna, ainda que a questão do preconceito racial tenha marcado suas histórias.

No depoimento de Oswaldo de Camargo presente *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, v.4, (CAMARGO, 2014b, p.28-43) também se identificam outras informações interessantes para a leitura de *Oboé*. A começar pelos comentários do autor sobre sua formação em seminário dirigido por religiosos holandeses, no qual ele entrou quando tinha 13 anos. Foi lá que Oswaldo, que havia sido recusado em seminários dirigidos por padres brasileiros, recebeu uma educação muito sólida, estudando harmônio, o que lhe deu a oportunidade de apresentar-se em muitos eventos da cidade de São José do Rio Preto. A boa instrução, o apreço pela leitura e estudo de literatura, especialmente poesia, em parte resultantes da educação do seminário, também são destacados pelo escritor.

Enfim, como se verá, esses dados sobre a biografia do autor, entre outros que serão mencionados, ampliam a leitura de *Oboé*. Essa análise pode ser justificada pela concepção de *pacto fantasmático*, uma espécie de pacto autobiográfico indireto. Esse conceito parte da análise Philippe Lejeune faz das falas de escritores como André Gide, François Mauriac e Albert Thibaultet, que tendo publicado autobiografias e romances, assinalam que há mais “verdade” sobre si na ficção do que nos seus textos autobiográficos (LEJEUNE, 2014, p. 49). Lejeune entende esses comentários como espécie de estratégia dos escritores para delimitar a verdade buscada em seus textos:

Se eles não tivessem escrito e publicado também textos autobiográficos, mesmo “insuficientes”, ninguém jamais teria sabido que espécie de verdade deveria ser buscada em seus romances. Essas declarações são antes estratégias ardilosas, talvez involuntárias, mas muito eficazes: escapa-se às acusações de vaidade e egocentrismo, ao demonstrar lucidez quanto aos limites e insuficiências de sua autobiografia. E ninguém percebe que, num mesmo movimento, estende-se, ao contrário, o pacto autobiográfico, sob forma indireta, ao conjunto de seus textos. Golpe duplo (2014, p. 51).

Seguindo essas proposições de Lejeune, pode se perceber que os comentários de Oswaldo de Camargo sobre o seu processo de escrita, mencionando que utiliza dados de sua experiência dentro da ficção, possibilitam uma outra compreensão mais ampla de *Oboé*, que relaciona informações biográficas a estratégias e imagens da narrativa. Há então um “pacto fantasmático”, visto que, a partir das informações apresentadas na autobiografia do autor e entrevistas, o leitor de *Oboé* é convidado a ler o romance “não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasmas reveladores do indivíduo” (LEJEUNE, 2014, p.50). Essa percepção vai ao encontro da noção de atuação do autor, em que se pensa no sujeito da escrita como um construto operado tanto dentro da obra, quanto na vida real (KLINGER, 2016).

Dessa maneira, as informações que se encontram nos depoimentos, entrevistas e autobiografia de Oswaldo de Camargo, ampliam a leitura de *Oboé*. Percebe-se que, apesar de não haver um pacto biográfico que permita considerar *Oboé* como a história de Oswaldo de Camargo, há indícios no texto que possibilitam observar que parte do que é narrado é produto da transfiguração, com grande auxílio da imaginação, das experiências do autor. Quando se observa a *atuação* do escritor Oswaldo de Camargo, entendendo aí a forma como ele se posiciona sobre a literatura afro-brasileira e sobre o seu próprio processo de escrita, ampliam-se as leituras de sua obra. Não importa aqui pensar se determinado fato aconteceu ou não na

realidade, mas a relação entre as posições do escritor sobre determinados temas e as posições que tem o narrador de *Oboé*. Não se trata, então, de entrar em um jogo obrigatório de compreensão da obra, buscando justificar tudo o que se passa na narrativa através da biografia do autor, mas pensar algumas questões importantes do texto de *Oboé* a partir de certa chave de leitura que sua atuação enquanto autor e estudioso da literatura afro-brasileira cria.

Pois bem, a primeira questão a ser observada é algo que permeia todo relato do narrador de *Oboé*: a angústia e melancolia. Essa melancolia, como visto anteriormente, tem relação com a percepção do narrador sobre a miséria e sofrimento de sua coletividade, uma comunidade negra estabelecida no campo. Pode-se percebê-la também como algo pertinente à constituição identitária do narrador, que sendo negro, tem a trajetória marcada pelo convívio com os alemães. Isso tem outro sentido se observado que Oswald de Camargo, ao comentar sobre sua escrita, comparando-a com a de Solano Trindade, observa que ele, Oswald, ao contrário de Solano, “pretendeu ser visto como intelectual”, “pousando sua poesia sobre um mar de angústias e lembranças amargas”, como faziam a maioria dos autores negros contemporâneos a ele (CAMARGO, 2014b, p. 37-38). Assim, nota-se que a angústia presente na narrativa é uma estratégia do autor para reafirmar sua filiação à literatura produzida por autores negros de sua época.

Para prosseguir com essa análise, vale observar alguns fatos sobre a biografia de Oswald em relação à sua formação literária. Primeiramente, como já mencionado, o escritor teve uma sólida educação formal em um seminário dirigido por padres alemães, lá teve sua iniciação literária com obras clássicas e contato com um “parnasianismo tardio, que ditava as regras de bem escrever.” (CAMARGO, 2014b, p. 29). Oswald relata ainda que quando saiu do Seminário, pôde fazer “leitura de poetas inteiros”, sem “misturar as escolas”, fato que mostra a fonte da erudição do escritor (2014b, p. 32). Nesse sentido, o autor filia-se a uma literatura escrita predominantemente por brancos, o que, segundo o autor, contraria o pensamento de alguns escritores que “querem que o seu verso não tenha contaminação com a literatura que o branco escreveu”. Oswald entende, por seu lado, que a arma dos escritores negros “nessa missão de estética e espírito”, é o domínio do bom texto, no sentido de texto trabalhado esteticamente, o qual, segundo o autor, exige “trabalho, tempo e dedicação” (CAMARGO, 2014b, p. 38). Essa relação com a literatura branca, no entanto, não é tranquila para o autor, conforme observa Oswald, comparando a forma como escritores brancos lidam com essa relação:

dentro do ambiente em que foram criados, eles têm o resguardo forte de uma herança europeia que praticamente se assenhoreia de um trecho muito grande do mundo. O artista negro, quando se volve para si, a fim de criar, é em muitos aspectos um estranho. Existe algo que não bate com sua herança para criar, se poderia afirmar que ele é um ser cindido. Mas eu direi a você que a ferramenta usada não é negra nem branca. O conteúdo, a intenção, sim, porque necessariamente vem de dentro, e esse dentro é negro (CAMARGO, 2014b, p. 41).

Essa discussão aparece dentro de *Oboé*. Mais diretamente na seção “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras”, já comentada anteriormente, onde o narrador reflete sobre o modo como muitos intelectuais negros internalizavam a cultura clássica, predominantemente branca no Brasil. Aparece também, mas sutilmente, no segmento “África não tem oboé, portanto...”, em que o narrador reflete o estranhamento de ele, menino negro, saber tocar oboé:

Que podia dizer, doutor? África não tem oboé, portanto, reminiscência de ancestrais, nunca. Europa, deu-me alguma norma, mas meus dedos, tocando, logo descobriram – (ainda, o Milagre!?) – o inteiro acerto de rumo, com excelente desempenho nas escalas, clareza nos fraseados, o correto repertório para chamar emoção (CAMARGO, 2014a, p. 108).

Entende-se aqui, que ao falar da habilidade de tocar oboé, alude-se à arte em geral, inclusive a escrita. Assim como o bom manejo do oboé não tem relação com a origem ou cor do menino Cicinho, nem com a origem do instrumento, o bom uso das palavras também não está condicionado à cor ou origem do escritor.

Outro momento que parece tensionar essa questão é quando o menino Cicinho vai a uma festa de Pretéu e é convidado a tocar seu oboé acompanhando apresentação de Alicinha, “pretinha linda”, e de um molequinho com um pequeno tambor. Quando Alicinha e o menino começam a música, um canto afro-brasileiro, Cicinho inicialmente não consegue acompanhar, “a dificuldade curvava o som dele”. O pequeno oboísta, então, parece conectar-se à natureza, e as estrelas, o Vale todo pareciam estar conectados à música, que era executada para homenagear o Beato Nego Vito

Junto a Kinimbá, à voz de Alicinha e o tambor coloquei a Dança das Sombras Bem-aventuradas, da ópera Orfeu, de Gluck, que eu havia tocado algumas vezes na capela de Cristiana ou, em outras, distraíndo-me junto ao Córrego da Solidão, que corria inteiro dentro da fazenda da Sinhazinha (CAMARGO, 2014a, p. 47).

A apresentação prossegue e, aos poucos, os três pequenos músicos entram em harmonia. Cicinho se sente, ao final, acolhido pelos demais, mesmo sendo sujeito estranho ali, com um instrumento erudito, pouco conhecido dos demais.

A cena referida traz muitas imagens que permitem diversas interpretações. Aqui, parece interessante continuar com percepção da música em alusão à escrita e voltar-se novamente para a biografia de Oswald. Para isso, talvez seja pertinente observar os comentários do autor sobre sua chegada a São Paulo, quando jovem, e a acolhida que teve dentro das associações culturais negras. O autor, como já comentado aqui, trazia uma consistente bagagem literária, havia estudado e lido muito, tendo escrito quase um livro inteiro. Até então, não tinha se associado a nenhum movimento negro, e então chega como um estranho, tanto pela formação, quanto pela falta de contato com esse tipo de organização. Ainda assim, chama a atenção pelo que já tinha produzido, é bem recebido pelos velhos militantes e com eles aprende muito (CAMARGO, 2014b, p. 35). Nesse sentido, essa recepção que o narrador teve dos negros de Pretéu, exatamente a cidade onde havia grande organização cultural negra, pode ser relacionada à própria acolhida que o próprio escritor teve dessas organizações negras de São Paulo, mesmo que tenha chegado inicialmente como um “estranho”.

A partir de tais observações, pode se pensar que, assim como dentro da narrativa, a música de Cicinho se ajusta ao canto afro-brasileiro de Alicinha, a escrita do autor que traz essa forte influência da literatura clássica, relacionada então à cultura branca, também é acolhida dentro da literatura afro-brasileira. Quer dizer, o autor negro que escreve em língua portuguesa, exatamente porque essa é a sua língua e não nenhuma língua africana, e é influenciado pela literatura clássica, não deixa de ser um escritor afro-brasileiro, se escrever a partir do ponto de vista negro, transfigurando para sua escrita a experiência do indivíduo negro.

Percebe-se, desse modo, em *Oboé* a constituição de um sujeito que narra, reforçando determinadas visões sobre o mundo e sobre a literatura. Na medida em que faz isso aludindo a experiências pessoais e à sua comunidade, também se observa que há no texto a expressão individual que – apesar dos questionamentos sobre as influências que atravessam a própria constituição identitária – busca resistir à perda de identidade e ao apagamento dos vestígios do indivíduo e de sua comunidade. Nesse sentido, reforça-se o caráter de busca por cura que essa narrativa traz, cura para uma memória problemática e busca por autoconhecimento. E, por fim, também a reafirmação de pertencimento à comunidade negra.

Voltando novamente ao texto de *Oboé*, e deixando um pouco de lado as questões biográficas, percebe-se que a passagem acima representa muito do estranhamento entre a cultura negra, à qual o narrador está conectado por sua origem e cor, e a cultura branca, a qual ele se filia pela arte do oboé e pela convivência com os alemães. O narrador tem inicialmente, dificuldade em unir a sua música, estranha aos demais, à arte de sua comunidade negra, representada nessa cena pelo canto afro-brasileiro *Kinimbá*, que trata da disjunção amorosa entre Xangô, voz que fala desde a terra e seu amor, Kinimbá, que sente falta do céu. No entanto, para participar da apresentação musical com o seu oboé, Cicinho escolhe uma música do compositor C. W. Gluck, conhecido por renovar o conceito de ópera, ao preconizar a correspondência entre a música e a verdade do texto dramático. A música citada em *Oboé*, “Dança das sombras bem-aventuradas” é uma das seções finais da ópera *Orfeu*, de Glück, que difere do mito original pelo seu desfecho feliz. Na obra de Glück, Orfeu e Eurídice discutem no caminho de volta para o mundo dos vivos, exatamente porque ele se recusa a olhar para a mulher, e tal discussão faz com que ele se volte para a amada, quebrando as regras estabelecidas. Contudo, o personagem Amor, ao presenciar o lamento de Orfeu, se compadece do casal, restituindo a vida à Eurídice, e assim os personagens celebram o evento com a “dança das sombras bem-aventuradas”. A referência a esse desfecho positivo da história de Orfeu, através da intervenção da personificação do amor, parece conectar-se à forma como se encerra o encontro musical entre Cicinho, com seu instrumento de origem europeia, e a música daquela comunidade negra. Aponta-se, assim, para a atenuação, mas não o apaziguamento, dos conflitos étnico-raciais que permeiam *Oboé*.

5.4 IDENTIDADE AFRO-BRASILEIRA EM *OBOÉ*

O conflito identitário está em toda a narrativa de *Oboé*, mostrando-se desde as primeiras páginas, quando o narrador se diz um tanto “desnegrado” e “desbotado”. Se insinua fortemente na relação afetiva e sensual com Liddy Anne, sobre a qual o narrador faz breves, mas constantes comentários, indicando que esse envolvimento teria desvirtuado seu caminho comum de casar com mulher negra, como a maioria dos rapazes de sua comunidade (CAMARGO, 2014a, p. 52). Aliás, o envolvimento com a “alemãzinha” destaca-se já no início da narrativa quando Cicinho, refletindo sobre o absurdo de sua vida, comenta:

Às vezes chego até a pensar que Deus, pra se divertir, mas me estimando muito, resolveu que eu estivesse na fazenda da Sinhazinha naquele ano em que os alemães, descendo até o Vale, terminaram a viagem; resolveu deixar o paiol ali escondidinho atrás do casarão, deixar que Liddy Anne tivesse doze anos e iniciação de corpo (CAMARGO, 2014a, p. 36-37).

Essa passagem é um exemplo das várias indicações sobre o envolvimento sexual entre o narrador e Liddy Anne. Tal relação é sempre insinuada, cheia de interditos e não-ditos, envolta em espécie de culpa cristã, e Liddy Anne chega a ser responsabilizada por abrir “cotejo para muita vergonha” na vida do narrador. Isso pode ser visto quando o narrador se mostra desejoso de “queimar” as lembranças que envolviam Liddy Anne e o paiol, e coloca seu envolvimento com a pequena alemã como um diferencial entre si e os meninos santos, puros, questionando: “doutor, cadê paiol e experimentação em afago em coxa de menininha alemão tão cedinho, na vida deles? Na vida deles teve enlouquecimento por causa de rastro largado pelo cheiro de sabonete saído de menininha alemoa?” (CAMARGO, 2014a, p. 66). Interessante ainda notar que nos dois trechos selecionados há referências religiosas, ou seja, ao comentar a relação com Liddy Anne, há sempre a sombra da culpa cristã.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que quer “incendiar” essas lembranças do paiol com a pequena alemã, o narrador comenta que quer voltar ao passado para revolver-se “no paiol antigo, à busca de alegria” (CAMARGO, 2014a, p. 37). Se em um momento ele aponta que a aparição de Liddy Anne em sua vida fez com que ele não seguisse o mesmo caminho que seus camaradas, casando-se com uma mulher negra, no outro responsabiliza a pequena alemã por seu contato com o oboé e, conseqüentemente, um desenrolar bastante distinto para sua vida, a qual “sem oboé” “seria um brejo, com rumo pra nada” (CAMARGO, 2014a, p. 52). Assim, embora as memórias que envolvam Liddy Anne sejam “envergonhadas”, elas também trazem um “milagre”, ou seja, a aparição do oboé na vida do narrador (CAMARGO, 2014a, p. 67).

Ademais, o envolvimento de Cicinho com Liddy Anne é acompanhado por um estranhamento sobre as forças que levaram até essa relação. Na seção que traz o insinuante título “Fagulha do primeiro relâmpago...”, Cicinho relata a chegada Noé à fazenda, que ocorreu tempos depois de seu primeiro contato com o oboé através das alemãs. Ao relembrar tal acontecimento, enfatiza mais uma vez o milagre desse contato, atribuindo-o parcialmente à Frau Divina, uma mulher com instinto de proteger Cicinho para que ele não acabasse miseravelmente como tantas crianças na Primeira Guerra Mundial; e à Liddy Anne, menina que “apesar de só doze anos, com a sensação inexprimível de que em noite de grosso breu urgia raspar a fagulha do primeiro relâmpago” (CAMARGO, 2014a, p. 123). Quer dizer, a sugerida

iniciação sexual do narrador e da garota alemã atrela-se à relação com o oboé, a aquilo que mudou drasticamente sua vida. Ainda que tais relações estejam envoltas em culpa – culpa cristã no primeiro caso, e culpa no que se refere à certa traição à sua raça – elas apontam para algo bom e importante para a vida do narrador.

No entanto, nota-se que novamente não há afirmativas, não há fatos explícitos, mas sugestões, indagações nas quais o leitor acompanha o narrador. Ao contrário de um relacionamento amoroso definido, que poderia indicar uma simplificada conciliação entre a cultura negra e a cultura europeia, há uma iniciação sexual implícita, que parece inexplicável para o narrador. Ele chega até mesmo a questionar-se sobre o desenrolar de sua vida caso não houvesse esse contato: “se Liddy Anne e a esquisitice de procurar afago de molequinho...”, mas mesmo a indagação não é concretizada, termina reticente (CAMARGO, 2014a, p. 97).

É importante enfatizar que não é apenas a relação com Liddy Anne que parece aludir às tensões raciais em *Oboé*. A mãe da pequena alemã, Frau Divina, também ganha destaque na narrativa, tendo grande influência na formação do narrador. É ela quem busca aproximar-se de Cicinho, oferecendo-lhe doces, e depois, quando o menino cai doente, mantém-no em sua própria casa para poder oferecer melhor tratamento. A relação do narrador com Frau Divina parece contrapor-se à relação com sua mãe, como no trecho em que ao comentar a pobreza de sua casa e a forma como sua mãe utilizava estrume para espantar pulgas, fala sobre o perfume que emanava de Frau Divina (CAMARGO, 2014a, p.40). Também aqui é válido retomar a percepção de que o narrador traz certa culpa no que se refere à sua mãe, e assim pode-se inclusive associar essa culpa ao apego que ele teve com Frau Divina. Contudo, mais uma vez não se constrói na narrativa uma oposição simples entre a mãe, negra, e Frau Divina, a branca, visto que as duas não se repelem, mas antes estão quase unidas pelo carinho que sentem por Cicinho. Não se apagam, nem se amenizam as diferenças entre as duas mulheres, mas duas ainda são igualmente mulheres e mães.

Outro aspecto a ser notado, é a própria configuração dos personagens alemães, Liddy Anne, Frau Divina e Engel. Eles são europeus, brancos, mas estão um tanto distantes dos eixos centrais da estratificação europeia, em especial do crivo racista que a experiência nazista imprimiu na figuração moderna. Como a narrativa mostra através do relato que Engel faz sobre a irmã e a sobrinha, Liddy Anne sempre foi uma criança curiosa por conhecer pessoas e culturas diferentes, circulando sozinha pelos bairros judeus, apreciando o modo de viver desse povo (CAMARGO, 2014a, p.110). O pai de Liddy Anne, Leo Reuchin, é comparado ao compositor Robert Schumann, já que nasceu na mesma cidade e tinha uma personalidade muito

melancólica, próxima à que se atribui ao compositor. O nome do pai de Liddy Anne, no entanto, parece ser uma possível referência a Johann Reuchlin (1455-1522), humanista germânico que devotou vivo interesse pelos estudos do hebraico e da Cabalaw, e no sobrenome da mãe de Liddy Anne, Scheurl, parece haver algum eco de Christoph von Scheurl (1481-1542), o responsável primeiro pela edição original das 95 teses de Lutero. Dessa maneira, conforme esses personagens afastam-se do espectro de alemães nazistas, diminui-se a oposição e a distância entre eles e os personagens negros, ainda que se mostrem claramente as tensões entre tais grupos. Isso se percebe especialmente nas páginas finais, quando o narrador afirma que negros e brancos o influenciaram grandemente: “sem Frau Divina, Liddy Anne, Engel e, muito, Noé, não estaria aqui, abrindo arca com tanta relembração (CAMARGO, 2014a, p. 130).

Observa-se, então, que a identidade do narrador, constitui-se a partir da relação, possuindo uma “dimensão externa e outra interna, em que “a consciência de si se estrutura na tensão entre o olhar-se a si próprio – visão especular, incompleta – e o olhar do outro, do outro-de-si mesmo – visão complementar. ” (BERND, 1989, p.40). Voltando às observações de Klinger (2016) sobre o sujeito que surge nas escritas de si contemporânea, percebe-se que o narrador de *Oboé* é o sujeito que se constrói conforme recorda e narra, apresentando seus conflitos e sua fragmentação enquanto indivíduo atravessado por diversas culturas, fugindo assim de um essencialismo identitário.

Tal compreensão vai ao encontro do que se postulou, ainda no segundo capítulo do presente estudo, acerca da identidade. Percebe-se que a narrativa de *Oboé* apresenta a “consciência da perda de identidade”, pois o narrador coloca-se como um negro “um tanto desbotado” pela influência da cultura branca em sua vida, ao mesmo tempo a busca pela reconstrução dessa identidade através de uma rememoração que procura resgatar e valorizar elementos da memória negra. Assim, a memória, individual e social, se apresenta como “o vetor da consolidação de uma identidade mais abrangente” (BERND, 1989, p.42).

Pode-se observar que em *Oboé* se mostra o sujeito enquanto possuidor de “identidades contraditórias” que o empurram em diferentes direções”, o que faz com que suas identificações sejam “continuamente deslocadas” (HALL, 2005, p.13). Esse sujeito, por sua vez, é fruto de uma sociedade que tem como característica a “mudança constante, rápida e permanente”, conforme Hall descreve a sociedade moderna (2005, p. 14). O sociólogo observa que a identidade é algo formado ao longo do tempo através de pequenos e contínuos processos inconscientes, e que surge “de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir do nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2005p.

39). Esse último aspecto é facilmente observável em *Oboé*, na medida em que quando o narrador fala de ser um tanto “desnegrado”, explica tal impressão sobre si mesmo pelo fato de que “dizem que pouco ligo para a minha raça” (CAMARGO, 2014a, 37). Assim, se uma das buscas do narrador é reafirmar-se enquanto indivíduo negro, isso parte também da impressão de que é visto como menos negro pelas pessoas ao seu redor.

Hall observa que com a globalização – pensada como processos de escala global que atravessam as fronteiras nacionais, “integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo” (2005, p. 67) – há cada vez mais uma nova forma de conceber o sujeito. Na globalização contestam-se as identidades fechadas, de raiz única, e assim emergem

identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo de diferentes tradições culturais; e que são produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2005, p. 88)

No caso do narrador de *Oboé*, a constituição de sua identidade é influenciada pela chegada de imigrantes alemães, parte de um processo pela busca de branqueamento da população brasileira, que se deu a partir do início do século XIX, como se viu com Lília Schwarcz (2015). Esse movimento transformou profundamente a cultura e a identidade nacional, o que condiz com a concepção moderna de sistema de representação de Hall (2005, p. 49). Segundo Hall, a identidade nacional pode ser baseada nas “narrativas de nação”, presentes no discurso historiográfico, na literatura e também na mídia, em tradições, e mitos fundacionais, conforme visto também através das reflexões de Ricoeur (2007) no terceiro capítulo deste trabalho. Com a globalização, e pode-se aqui pensar que os movimentos migratórios das primeiras décadas do século XIX deram início a esse processo que se intensificaria no século XX, as identidades nacionais começam a ser descentrar. Nesse contexto, pode-se perceber aqui que a identidade do narrador de *Oboé* é influenciada por essas mudanças.

Destaca-se que o narrador se mostra como um indivíduo sobre quem influem culturas de diversas origens, da oralidade negra caipira, das associações negras da cidade, da cultura europeia, sendo que dentro da narrativa, por exemplo, mencionam-se elementos culturais como canções folclóricas, músicas eruditas, literatura, dessas diversas origens. A partir disso, percebe-se que a narrativa remete a um processo de transculturação, apresentando a relação com o outro, como base da identidade. Nesse sentido, ainda que não apresente as relações

culturais como um processo tranquilo, mostrando os conflitos internos que o narrador tem por conta dessas diversas influências, essas trocas culturais apresentam-se como positivas, como se viu nas passagens aqui analisadas. Percebe-se que ao mesmo tempo em que há a afirmação da identidade negra, valoriza-se a relação com o outro na constituição identitária. Nesse sentido, apresenta-se uma concepção de identidade como “rizoma, como raiz indo ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p. 27).

Edouard Glissant, ao pensar nos encontros culturais nas Américas remete à vinda dos africanos. Ele destaca a forma como esses homens foram despojados de sua cultura, à medida que se evitava colocar indivíduos de uma mesma tribo em um navio negreiro, dificultando assim a comunicação entre os prisioneiros. No entanto, ainda que impossibilitados de manter suas tradições, os afrodescendentes criaram algo “imprevisível” a partir “unicamente dos poderes da memória”. Forjaram, a partir de vestígios das culturas africanas, “formas de arte válidas” para todos, como o jazz, por exemplo (GLISSANT, 2005, p. 20).

Glissant reflete então sobre a criouliização, e afirma que ela só ocorre de forma realmente positiva quando elementos culturais colocados em presença uns dos outros, mas em posição de igualdade. Assim, ele assinala que no Brasil, pelo fato desse contato cultural ter sido resultado de tráfico negreiro e longo período de escravidão, a criouliização deixou um resíduo “amargo e incontrolável”. Nesse sentido, a negritude, enquanto tomada de consciência sobre a discriminação racial e assim a reação pela busca da identidade negra, é fruto da “necessidade de equalizar as culturas nesse processo de criouliização” (GLISSANT, 2005, p. 21).

Leda Martins, pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais, em reflexão próxima a de Glissant, assinala que quando os africanos foram trazidos à força para as Américas, foram submetidos a um processo de desumanização e desterritorialização, tendo sua cultura, e especialmente suas línguas, suplantadas pela cultura europeia. Ainda assim, esses indivíduos conseguiram trazer “suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. ” Aqui, essas culturas foram reformuladas, entrecruzadas com outros códigos e sistemas de linguagem. Desse modo,

É pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro transformam-se e reatualizam-se,

continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p.26).

Segundo Leda, as culturas negras das Américas podem ser comparadas ao baobá africano, por conta da resiliência diante das interferências de outras culturas. Leda conta que em Boma, Reino do Zaire, no século XIX existia um baobá gigantesco que resistia há mais de 4.000 anos às mudanças em seu entorno, inclusive às palavras dos viajantes que ali passavam e grafavam mensagens. Por isso, o baobá pode ser visto como uma metáfora da resistência das raízes africanas e permanência dos seus textos, mesmo quando marcado pelo outro:

Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o corpus simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p. 25).

Pensando nessas questões em relação ao texto de *Oboé*, lembra-se que a oralidade tem grande espaço na obra, ao ser representada como o meio pelo qual o narrador transmite sua história. Assim, ainda que ele seja um indivíduo atravessado pela cultura erudita europeia, inclusive por vezes trazendo em sua fala palavras em língua alemã, a oralidade, que ele herda da comunidade negra onde se criou, com seus cânticos e seus “causos”, é a forma que o narrador utiliza para contar sua trajetória, também fazendo pensar sobre a realidade da população negra. É através de lembranças entrecortadas e muitas vezes um tanto desconexas entre si, que se tem acesso à parte da memória de Cicinho e de sua comunidade negra de origem. Nessa perspectiva, tanto pela temática quanto pela forma, reforça-se o caráter afro-brasileiro da obra.

Há em *Oboé* uma clara vinculação à oralidade, o que possibilita perceber a narrativa como uma “passagem entre uma expressão cultural baseada na voz, para outra, alicerçada na letra, reavivando espaços mnemônicos propícios a redefinições identitárias e culturais. ” (BERND, 2013, p. 73). Essa redefinição identitária ocorre na medida em que o narrador recupera suas lembranças de menino negro e pobre, parte de uma comunidade onde a oralidade tem grande força. Ao mesmo tempo que permite pensar a identidade pessoal do narrador, essa rememoração através dos vestígios faz refletir também sobre a vivência dos negros daquela região do interior paulista. Nesse sentido, recuperam-se e valorizam-se fatos, personagens, instituições que estavam à sombra do discurso historiográfico e na memória nacional. Assim,

Oboé remete à emersão de uma memória subterrânea que é transmitida originalmente através da oralidade, em ambientes familiares. A fim de retirar essas lembranças da memória acumulativa, pensando aqui nas conceituações de Aleida Assman (2011), elas são recuperadas através da escrita, buscando-se assim dar-lhes espaço em uma memória funcional da comunidade negra.

Desse modo, observa-se que *Oboé* tende a apresentar uma afirmação identitária negra que se constitui na relação com o outro, ou, voltando aos termos de Glissant (2005), como uma raiz em direção às outras raízes. Por conseguinte, pode-se aqui concluir que *Oboé* acompanha, como inicialmente foi suposto neste trabalho, a tendência contemporânea da literatura afro-brasileira pensada por Zilá Bernd (2013), valorizando um “enraizamento identitário fundado no trabalho de resgate memorial”, mas ao mesmo tempo abrindo-se “para uma variedade de temas e para a alteridade fecundante e indispensável à criação poética” (BERND, 2013, p. 73).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, onde a realidade é constantemente pensada e recriada, pode ser observada como um lugar privilegiado de memória, na medida em que ali o trabalho conjunto entre rememoração, imaginação e esquecimento se potencializam. Sendo a memória vetor de consolidação de identidades, tanto individuais quanto coletivas, a literatura também está envolvida na configuração e nas reflexões sobre a identidade.

Entra em jogo nesse processo, então, o papel da ideologia que, como se viu com Ricoeur (2007), aparece como uma forma de legitimação do poder nas sociedades. É uma das maneiras que a classe dominante de uma sociedade encontra para assegurar e justificar os privilégios que tem. A ideologia dominante, então, configura-se como um vetor da manipulação da memória, seja como abuso de memória ou abuso de esquecimento. Tal manipulação aparece, desse modo, na configuração da literatura, especialmente nas ficções elaboradas e nas estruturas significantes que situa, conforme observado com Bernd (1989).

A literatura pode, no entanto, ser também meio de deslegitimação dessa ideologia dominante, ao trazer reflexões críticas sobre as configurações sociais de uma comunidade. Há desse modo, produções literárias que subvertem a ideologia dominante, repensando os sistemas simbólicos instituídos. Entende-se aqui que a literatura afro-brasileira se situa nesse espaço. Nesse sentido, é compreensível que a literatura afro-brasileira tematize fatos passados através do ponto de vista do indivíduo negro, recuperando elementos sistematicamente ignorados pela memória nacional, e que são por conta das manipulações da memória, relegados à uma memória inabitada, a memória cumulativa, pensando aqui nos termos de Assman (2011). Nessa perspectiva, o autor afro-brasileiro, como Oswaldo de Camargo, precisa recorrer aos vestígios, ao que sobra da interação entre esquecimento e recordação. Lembrando da reflexão de Glissant (2005), esses vestígios são um produto amargo de um encontro cultural que inferiorizou por muito tempo elementos de origem africana diante de elementos culturais da cultura europeia.

Como um baobá africano, no entanto, a cultura negra resiste e renova-se diante do contato, por vezes conflituoso, com outras culturas. Isso se transfigura em uma produção literária que expressa constantemente a afirmação da identidade negra através de uma linguagem, dos temas, do ponto de vista que traz. Especialmente na literatura afro-brasileira contemporânea, essa identidade configura-se como uma raiz indo em direção a outras raízes, ou seja, na relação com o outro. O que é perceptível em um discurso subjetivo, em uma escrita

de si, em que o sujeito que narra está em constante recriação e escapa de um essencialismo identitário. Essa valorização da expressão subjetiva não é, no entanto, propriedade da literatura afro-brasileira, mas um movimento da literatura contemporânea, especialmente de países de passado colonial, em que a constituição das identidades é constantemente problematizada. Aparece, portanto, na literatura afro-brasileira porque ela é, conforme Edmilson de Almeida Pereira (2014), uma das faces da fraturada literatura brasileira.

É nesse contexto que se buscou aqui observar a obra *Oboé*, de Oswaldo de Camargo, um elo da literatura afro-brasileira. Como se procurou assinalar, *Oboé* se configura como lugar de memória negra, especialmente das comunidades negra da região do Vale dos Castelos, onde Oswaldo se criou. Isso se dá conforme a narrativa se constitui através dos vestígios memoriais dessa comunidade negra, vestígios que o escritor recupera de sua experiência pessoal e pesquisa. Assim, o narrador de *Oboé* traz, em espécie de tributo à oralidade, lembranças das crenças, canções, expressões literárias e das organizações políticas e culturais negras, elementos que pouco ou nenhum espaço têm na memória funcional nacional.

O narrador de *Oboé*, que por vezes parece aludir ao próprio escritor Oswaldo de Camargo, tem sua identidade constituída, enquanto processo, em constante e intenso contato com a cultura europeia. Tal relação, apesar de lhe levar a um certo estranhamento consigo mesmo, não é negativa pois lhe possibilitam crescimento e ascensão social. O que aparece como negativo, na verdade, são as configurações sociais racistas do Brasil, e não a música ou a literatura de origem europeia.

Assim, percebe-se *Oboé* também como o testemunho desse indivíduo cindido, que é o autor afro-brasileiro, o qual, em um primeiro momento, pode ter como referência literária, apenas produções clássicas que muitas vezes reproduzem a ideologia de uma sociedade racista. No entanto, ao passo que as expressões orais vêm ganhando credibilidade no meio acadêmico e vistas também como literatura, esse quadro se altera. O autor afro-brasileiro passa então a voltar-se ainda mais para suas raízes, ainda que sempre em diálogo com o outro, e recuperar a tessitura oral em suas narrativas. Assim, se observa que, ao passo que resgata e ressignifica as tradições orais negras, a narrativa de *Oboé* se configura enquanto um trabalho de memória que pode levar, finalmente, a uma memória feliz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução, Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSMAN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.
- BARRETO, Lima. *As recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: São Paulo: Saraiva, 2002.
- BASTIDE, Roger. *Variations on Négritude. Présence Africaine*. Paris 8 (36): 83-92, 1965.
- BENJAMIN, WALTER. *O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov*. In: Sobre arte, técnica, linguagem e política. Tradução de Maria Luz Moita. Lisboa: Ed. Relógio d'Água, 1992. p.27-57.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1989.
- _____. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013;
- CAMARGO, Oswaldo de. *Oboé*. São Paulo: COM ARTE, 2014.
- _____. *O carro de êxito*. São Paulo: Córrego, 2016.
- _____. *Íntegra da entrevista com Oswaldo de Camargo*. TV UFPR. 03/04/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A9X4ne3cBjc&t=334s> . Acesso em: 29/12/2016.
- _____. *Raiz de um Negro Brasileiro – esboço autobiográfico*. São Paulo: Ciclo contínuo, 2015.
- _____. Texto extraído do depoimento dado a Eduardo de Assis Duarte e Thiara de Filippo. In: Eduardo de Assis Duarte (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4 v.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto. *Narrativa autobiográfica: um gênero literário?*. In: _____. *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru, SP: Canal6, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. _____. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CUTI . *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DACANAL, José H. *Dependência, cultura e literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

- DE MAN, Paul. *La autobiografía como desfiguración*. Traducción de Ángel L. Loureiro. Anthropos. Suplementos. Monografías temáticas, 29. Barcelona, Diciembre 1991, p. 113-118.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatologie*. Paris: Led Éditions deMinuit, 1967.
- DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). *Literatura afro-brasileira : 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção*. In: Rodrigo Vasconcelos Machado (org). *Panorama da literatura negra ibero-americana*. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições:2003.
- _____. *Becos da Memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura negra: os sentidos e as ramificações*. In:Eduardo de Assis Duarte. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si: ditos e escritos*. v. V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apagar os rastros, recolher os restos*. In: Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros, verdadeiro, falso e fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GINZBURG, Jaime. *A interpretação do rastro em Walter Benjamin*. In: Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GONDAR, Jô. *Memória individual, memória coletiva, memória social*. In: Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 08, número 13, 2008 - ISSN 1676-2924.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de janeiro: dp&a; 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurente León Schaffter.Ed. Revista dos Tribunais: São Paulo, 1990.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*/ Phelippe Lejeune; organização Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – 2. Edição – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino Pivato. Petrópolis: Vozes, 1993.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MEMORIAL. In: BERND, Z. e KAYSER, P. *Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura*. Canoas, RS: Editora Unilasalle, 2014. p. 210

MOURALIS, Bernard. *Les contre-littératures*. Paris: PUF, 1975.

ORQUESTRA DE SÃO PAULO/ CORAL DA CIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: < <http://www.coralsp.org.br/opera/opera.asp>>. Acesso em: 22/09/2017.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2. n. 1, 1989, p. 3-15.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*/ Pau Ricoeur – tradução: Alain François [et al.] – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire D'aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG. 2007.

SCHWARCS, Lilia Moritz. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Samantha. *Padre Victor: conheça a história do primeiro beato ex-escravo do Brasil*. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2015/11/padre-victor-conheca-historia-do-primeiro-beato-ex-escravo-do-brasil.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

TEODORO, Lourdes. *Textos selecionados/ Literafro*. Disponível em: <http://150.164.100.248/literafro/data1/autores/94/poemaslourdes.pdf>. Acesso em: 26 maio. 2017

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Traducción de Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 2007.

VESTÍGIOS MEMORIAIS. In: BERND, Z. e KAYSER, P. *Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura*. Canoas, RS: Editora Unilasalle, 2014. p. 210